BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO * ROMA * MCMLIII

Sommario

« I pittori della domenica »
Disegni di Sergio Agostini

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1953

La crisi dell' idealismo romantico nel cinema espressionista tedesco

Intorno al 1920 il cinema tedesco ha una vera e propria crisi di crescenza, attraverso un avvenimento che viene definito come uno di quei temporanei arresti nello sviluppo di un organismo che invece preludono alla sua completa evoluzione. Ed è la *crisi del sentimento della realtà* che doveva prima o poi verificarsi nel paese in cui la filosofia aveva rivelato al mondo che tempo e spazio non sono che forme subiettive della nostra sensibilità, affatto indipendenti dalla realtà esterna: crisi che rappresenta uno stato endemico del pensiero germanico come della sua arte e della sua letteratura.

In questo momento la storia dell'arte del film nei suoi 25 anni di vita fino allora trascorsi consentiva di porre due modi essenziali della creazione cinematografica. E cioè da un lato la possibilità di interpretare la realtà nei limiti più o meno estesi di una fondamentale aderenza alle immagini del mondo esterno, dall'altro quella di alterarla attraverso procedimenti di modificazione della visione normale, sotto gli influssi della piú libera fantasia. Da un lato Lumière e dall'altro Méliès, si era detto fin da principio, e ora da un lato la Svezia con la sua studiosa applicazione al gran modello della natura e l'America con la profonda ebbrezza vitale dei suoi western, e dall'altra la Germania con la sua tendenza verso il mondo irreale e fantastico, che viene piuttosto definito come un affare di lirismo personale.

Infatti da questo momento la camera si rivela presso i tedeschi come il mezzo non solo nuovo ma il piú adatto alla deliberata e volontaria manomissione della realtà esterna. La sostituzione della visione del soggetto a quella obiettiva, attraverso l'angolazione visuale del punto di vista del personaggio che guarda — il valore umano che assumono nella vicenda gli oggetti inanimati ed il potenziamento deformante dei significati espressivi dei valori scenografici —, la presenza di una natura ricostituita costantemente in teatro di posa — non sono che i vari aspetti di questa crisi fondamentale della realtà dove l'apparecchio di Lumière è messo al servizio del credo fondamentale della filosofia germanica che pone l'« io » al centro dell'universo.

Quanto all'ambientazione storica di questo movimento, i suoi principali fattori vengono volta a volta individuati nell'estrema miseria fisica e spirituale del popolo tedesco, dopo la disfatta, o negli effetti depressivi dello spirito militarista che sarebbe come un cilicio che l'intera nazione si infligge per la espiazione di colpe antiche, del quale cerca in certi momenti di disfarsi nelle maniere piú folli e inaudite, pur di sfuggire alla costrizione di una realtà massacrante.

Certo alla creazione di questo cinema deve avere influito la crisi del dopoguerra, dove la riorganizzazione della società si verifica attraverso una pausa di depressione veramente mortale. Non ci fu mai — scrive Herman Bahr — un'epoca scossa da un tale orrore, da una tale paura essenziale. Il mondo non fu mai cosí mortalmente morto né mai l'uomo si sentí cosí piccolo e cosí nudo. Non mai cosí assente la gioia, cosí assente la libertà. Quando il bisogno alza la voce, l'uomo fa appello alla sua anima ed il tempo diviene un grido della necessità. Allora l'arte aggiunge il suo grido che echeggia paurosamente nelle tenebre.

Però, secondo noi, anche questa ambientazione storica di un cosí manifesto contenuto depressivo è solo il bacino di coltura piú idoneo per lo sviluppo della identica vocazione fondamentale e cioè di quella crisi della realtà che come abbiamo detto tiene alla piú profonda maniera di essere della natura « tedesca », quale già era stata messa alle basi del movimento romantico. Infatti, anche quando, assai piú tardi, questo punto morto della rarefazione ambientale potrà dirsi superato, uno scrittore come lo Heering non esiterà nel suo libro « Fascino della luce » a impostare il problema del film tedesco press'a poco in questi termini: Cos'è il mondo? Una illusione, un'idea. Noi siamo i padroni solo di ciò che percepiamo con i nostri sensi. Ovunque gli attributi dell'astratto e del reale si scambiano.

Cosa rappresenta infatti la natura in questi « decors » di finzione che sono propri di *Caligari* come delle *Tre luci*, di *Vanina* come di *Nosferatu*? Cosa rappresenta il vigore crudele del giuoco scenico che mira essenzialmente all'intensità espressiva, deformante, piú che al plastico equilibrio, se non questo perpetuo scambio di attributi tra la realtà e la imaginazione? Non solo nella sua composizione scenografica il cinema tedesco rifugge da ogni simmetria, come pure da ogni sforzo verso l'armonia, ma sul piano del significato spirituale è sempre la piú bruciante delle allucinazioni del dottor Caligari, che deve esser posta alle basi della moderna sua mitologia: la visione di una fiera paesana che solo rispecchia il mondo esaltato della follia. Cosí e dovunque, le sue creazioni mettono a partito le forze irrecusabili che la figura umana sprigiona con la sola sua presenza e dei cui fantasmi, una volta creati, l'uomo non è piú padrone, mentre tutta la metamor-

fosi del mondo appare, prevalentemente, in funzione dello stato morbido dell'io, che rappresenta cosí un altro aspetto, forse il piú patetico, della verità enigmatica.

Quanto ai sentimenti, i personaggi in cui essi si incarnano gravitano perennemente in un'atmosfera di estasi non meno infida e vertiginosa: il loro desiderio oscuro e lancinante, la loro incoerenza ineffabile, il loro satanismo talora innocente che mira assai spesso solo a liberare gli angeli che sono in noi, appaiono sempre in funzione dell'io deformato e deformante il quale si specchia nel mondo esterno, nelle maniere piú impensate e grottesche, per vedersi volta a volta ciarlatano su una scala tortuosa, menestrello in una notte illune del Saba romantico, pellegrino o vampiro, ma sempre al centro di un mondo fuor dei cardini, dove — come nel *Vampiro* di Murnau — lo stesso potere fecondante dell'amore e dell'odio è sempre in funzione di questa identica crisi fondamentale del senso della realtà.

Allora facilmente ci spieghiamo come lo schermo tedesco pulluli di ogni sorta di sadici, di dottori inverosimili, di megalomani, di succubi dei vari complessi di inferiorità e perciò incapaci di realizzare le loro ambizioni e depravazioni.

Certamente anche in questo mondo gli oggetti inanimati non valgono per ciò che sono ma per ciò che significano nell'avventura umana. Questo lo aveva insegnato Griffith e lo avevano capito i francesi. Ma nel film tedesco ove l'avventura è costantemente decentrata dal piano dell'uomo su quello dell'inumano le cose, quando non indicano il nudo errore della loro presenza, si risolvono sempre in simboli che rappresentano i desideri, i fervori ed i tormenti dell'io insoddisfatto.

Al momento in cui il carattere notturno e superfetatorio di questo cinema comincia a rivelarsi può essere adatto ripetere a suo proposito quanto è stato già constatato circa le origini del romanticismo letterario tedesco. Infatti la musa di un Wiene o di un Grune ci appare non meno organizzata per vivere nella notte, nell'al di là oscuro delle sue nere prospettive ove si confondono ancora una volta l'io e l'oggetto, il comico e il tragico, il pensiero e l'azione. Di qui il costante avvicendarsi delle innumeri malefiche parvenze che si disputano il loro inquietante predominio sullo schermo, attraverso la parata di tutte le fedeltà germaniche: la MORTE, la MALATTIA, l'ERRORE, il PECCATO.

* * *

Il bel volume di Lotte Eisner « L'*Ecran démoniaque* » — che verrà quanto prima tradotto in italiano a cura della editrice Ateneo — evoca le fasi e le opere principali di questo movimento, con una profondità di vedute che reca alla storia del cinema una serie di apporti

di prim'ordine, quali da anni non era dato rinvenire seguendo la sua letteratura.

La Eisner è prima di tutto una scrittrice di rara sensibilità, che coglie i molti simboli ricchi di significato, rappresentanti la sostanza segreta di questo cinema cosí potentemente allusivo ed illusorio (nel doppio senso che la sua lettura comporta) con un istinto di comprensione sempre aderente alla particolare *stimmung* di quest'arte carnale e spirituale, ove ancora una volta l'individuo solo e sprovvisto avanti il mistero del cosmo diviene la preda delle sue allucinazioni, appunto perché, dice la Eisner, il velo che separa l'uomo del nord dalla natura può essere difficilmente strappato. L'anima tedesca, aveva già sentenziato Federigo Nietsche, è un labirinto di corridoi che si incrociano, dove si trovano delle caverne, dei rifugi segreti e delle botole e siccome ogni cosa ama il suo simbolo, il tedesco ama naturalmente le nuvole e sotto un profilo piú generale tutto ciò che è immerso nella notte o in un divenire caliginoso e velato.

Infatti niuno al pari della Eisner ci sembra possa eccellere nel descrivere le specifiche atmosfere del film germanico: l'atrio dell'albergo in *L'ultimo uomo sulla terra* (Murnau) al momento in cui l'ascensore fantasma esprime il senso della impersonalità della vita che si svolge tra le mura del *palace* sontuoso; la strada, canto dei canti, ove talora si annodano dei tragici legami e si tramano i fatali incontri che il traffico ignora e che appaiono simboleggiati nel film omonimo di Grune attraverso l'insegna dell'ottico che si trasforma nei due occhi di un demone tentatore; la sala da ballo in un lavoro di Pabst (*L'amore di Jeanne Ney*) ove l'orgia degli ufficiali si riflette a lungo nello specchio e, dopo che questo viene infranto da un colpo di bottiglia, nel pezzo di cristallo giacente al suolo accanto a una piuma sgualcita; il crescendo degli effetti luminosi notturni nella *Notte di S. Silvestro* (Lupu Pick) fino al momento in cui cominciano a scoppiare i fuochi di artificio e le finestre si empiono di luce.

Ancora nel novero di queste suggestioni l'autrice ricorda pure le scenografie del *Gabinetto delle figure di cera* (Paul Leni) le cui colonne imprecise e molli assomigliano ad ammassi gelatinosi di molluschi, pronti a ritirarsi al primo contatto con la luce; e la composizione araldica delle masse simmetriche che rappresenta l'apogeo della stilizzazione nei *Nibelunghi* di Fritz Lang. Infine ella non dimentica le vetrine e le porte vetrate del film germanico che captano, come specchi, le figure e gli oggetti sulle loro superfici opalescenti, e le scale, le molte scale (di Wiene, di Leni, di Sternberg) che esprimono una decisa funzione drammaturgica per metà reale e per metà metafisica. Questa evocazione culmina poi, secondo noi, nella descrizione ambientale del film *Golem* di Wegener dove una luce calda alla Rembrandt inonda gli in-

terni, modella il volto del vecchio rabbino e, in un rilievo dolce, il giovane discepolo, mentre l'ombra di una finestra a grate si disegna sui suoi abiti.

In fondo, sembra concludere la Eisner, anche in film come *Caligari* è sempre la scenografia che comanda il giuoco degli attori, anche se solo Werner Krauss e Conrad Veidt siano capaci di adattarvisi attraverso l'estrema concentrazione del loro giuoco e delle loro fisonomie.

In effetti essi vi permangono per una riduzione dei gesti e della mimica a movimenti quasi lineari che rimangono bruschi come gli angoli dei décors. Ma la rassegna della scrittrice raggiunge forse il suo clima piú autentico e geniale quando ella celebra l'apogeo del chiaroscuro nel cinema tedesco, il quale sposa ad ogni incontro il velluto delle ombre alla seta delle illuminazioni tenere.

Da quanto finora esposto appare cosí evidente come la Eisner abbia sovrattutto presenti i valori plastici e luministici della scuola germanica, mentre, per quanto riguarda il suo speciale clima lirico, si riattacca succintamente al teorico della dottrina espressionista Kasimir Edschmid (al momento in cui questi celebra la dittatura dello spirito, che si sforza di porre all'indice l'intera natura) senza approfondire ulteriormente l'aspetto fondamentale di tutta questa *concentrazione creatrice* che è e rimane secondo noi quella tale *crisi della realtà* alla quale abbiamo accennato in principio di queste note, e che ha certo assai piú importanza, in questo periodo del cinema tedesco, dell'esperienza espressionista, la quale rappresenta solo un fomento effimero, oggi sorpassato, di siffatta mentalità.

* * *

I poeti della scuola romantica avevano già definito il mondo: *Die nachtseite der Natur* e Schelling aveva scritto: « La notte è nella vecchia natura un principio di tragedia mal soffocato che minaccia la nostra civiltà. Essa fonde se stessa con la morte e insieme con la vita, la giovinezza e la sepoltura ».

Ora tutta la vita reale nel film tedesco è il costante riflesso di questa anormale concezione necrofila e notturna. — Allucinato dalla presenza segreta delle ombre questo cinema ci appare a ogni passo saturo di azioni a distanza che rappresentano sempre piú il lato oscuro dell'anima che il sogno stranamente sviluppa: telepatie, visioni, incubi, passaggi silenziosi, carezze di fantasmi, luci e simboli. In questo curioso fermento di istinti metafisici lo stesso potere creatore dell'io, liberato della realtà, si perde nei vapori notturni per cui la fotografia del film tedesco si accinge ad esser definita una specie di fluido magico, che fuoriesce dallo schermo come un pezzo di ectoplasma.

Ad ogni passo noi constatiamo tra sequenza e sequenza l'insorgere dello spirito demoniaco. Al certo ed in siffatto cammino la Eisner ci è guida veramente preziosa. Attraverso le sue pagine translucide noi constatiamo come questo spirito riveli la sua missione disumana che si traduce nel gusto costante per tutto ciò che costituisce disordine o per lo meno i primi segni premonitori di un mondo fuor dei cardini, fino al momento in cui vediamo emergere da questo zolfo diabolico quello che viene definito il tipico orgoglio luciferiano che sempre si annida in fondo al misticismo germanico e che appare legato a tutte le sue tradizioni e leggende; una specie di fatalità di cui l'anima tedesca è la prima a soffrire. — « Malgrado la mia paura io sono simile a qualcuno che si tiene avanti alle grandi cose » — ecco le parole del poeta che riassumono forse l'atteggiamento piú singolare dell'anima tedesca, nel momento segreto e delicato in cui la vediamo oscillare tra l'orgoglio umano e la paura divina.

Occorre però, in tale momento, riconoscere come, giunto alle soglie di questo aspetto piú profondo della sua vocazione, lo slancio del cinema tedesco fatalmente si arresti, onde è vano cercare nelle sue opere troppo cariche di effetti la figurazione di un ordine vitale ove lo informe monti gradatamente alla luce, come nel poema di Goethe, del quale esso rappresenta piuttosto il lato cantina di Auerbach o cucina delle streghe e cioè la parata di tutte le stregonerie informi e di vani sortilegi della materia che Faust non si stanca di deridere in ogni occasione dei suoi incontri con Mefistofele. Un tale lato negativo della scuola germanica sfugge evidentemente alla Eisner. Infatti alcuni di questi registi non sono che dei megalomani sviati, ai quali solo il cinema offre di realizzare molte titaniche ambizioni troppo superiori alle loro forze per cui, in particolari eccessivi, essi disperdono, quasi sempre, gli sforzi invece di concentrarli. E se il diavolo non è vestito da quaresima come nei flims di Méliès, l'accumulazione dell'orrore, per il suo stesso eccesso — osserva Gide a proposito di un film di Murnau — oltrepassa la nostra facoltà di adesione, ingenerando un involontario malessere al quale non è estraneo un senso di istintiva repellenza. Giustamente la collezione dei tipi connaturali di questo cinema viene definita come una gelida costellazione di strani fossili umani, immersi in una luce da laboratorio e che non hanno rapporto con la vita perché essi non sono che dei pezzi di Museo Grévin animato. Lo stesso è a dire dei suoi scenari dovuti assai spesso a Carl Mayer e a Thea von Harbou, dove il pedantesco ed il diabolico, la cultura e la magìa si coniugano perpetuamente. Difetti questi di cui la Eisner è ben lungi dall'accorgersi, anche se ella si dimostra piena di femminile tenerezza nello spiegare come i suoi compatrioti siano incapaci di creare senza deformare, in

virtú del loro stesso temperamento che gli stranieri possono comprendere solo fino ad un certo punto.

La verità è che il film tedesco, erede del romanzo gotico, sembra infondere nelle sue artificiali creazioni l'impressione di « una vita nata morta per la foga stessa del suo lirismo ». In fondo — osserva la scrittrice tedesca — esso rende la materia extra-temporale degli stati larvati della nostra conoscenza, sotto le apparenze di un teatro spirituale che ha come sostanza il « gran guignol ».

Per quanto questo orientamento, tutt'altro che nuovo nella storia dell'arte germanica, trovi forse il suo culmine all'epicentro del movimento romantico, di cui rappresenta secondo Gide la fase ritardata e degenerativa, non ci sembra che a suo proposito possano essere sempre degnamente invocati i nomi dei grandi poeti romantici di Achim von Arnim, di Brentano, di Hoelderlin, di Bettina « i quali se analizzano le angosce nate dal sentimento della nostra ignoranza avanti le forze ignote della vita, se danno al lettore la sensazione della sua accessorietà e delle sue minuscole dimensioni avanti il cosmo », è sempre in vista di una superiore poesia dell'anima che ci schiude gli orizzonti — nota Arnim — di quella realtà spirituale che è la sola che noi possiamo eternamente considerare, alimentando tutto uno strano mondo invisibile e presente, che talora volge verso la religione, talora verso il nichilismo dell'animo.

Non è il caso sempre di citare degnamente questi nomi, noi diciamo, perché sarebbe assurdo voler scoprire tale superiore anelito nei fotogrammi del film tedesco, il quale dà assai spesso piú il senso della mistificazione che della vocazione. Infatti Canudo, che pur definisce hoffmaneschi questi films, non manca di criticare per la loro vacuità empita di fumo, persino opere come *Tre luci* o *Nosferatu* e ciò perché questa violenza concertata sembra nascere piú dalla tradizionale impotenza dello spirito tedesco a prendere nozione del mondo esterno senza alterarlo, che da una vera forza dello spirito creativo. Il costante modello del cinema germanico diviene piuttosto la tecnica del teatro espressionista, al tempo in cui Berlino rappresenta il centro artistico dell'Europa Centrale, attraverso le esperienze di Max Reinhardt che impongono il principio di una scenografia evocatrice degli stati d'animo dei protagonisti, anche mediante la deformazione e l'astrazione.

Quanto alla fotografia, a questa specie di *grisaille* densa di effluvi tenebrosi che costituisce l'aspetto veramente incantatorio del film tedesco, Lotte Eisner giustamente rileva come i registi germanici non avevano bisogno di ricordarsi delle messe in scena teatrali di Reinhardt, per servirsi di questi effetti che da molti anni erano loro familiari e per confermare attraverso quell'apogeo del chiaroscuro, di cui si rivelano ad ogni passo maestri, la profonda intuizione di Delluc, che in

cinema il problema della scenografia va posto essenzialmente in funzione della luce. Dopo aver approfondito il quadro d'insieme del cinema tedesco di questo periodo detto dello espressionismo, appunto in relazione agli influssi dell'arte e del teatro omonimi è facile ravvisare, su un piano piú generale, come alla sua base vadano posti fattori di cultura e di carattere specificatamente europei appunto perché profondamente germanici.

Edmund Krüner sostiene addirittura che il film tedesco abbia dato l'esempio alla cinematografia del continente di una inspirazione legata al suolo e al territorio del paese. A noi pare curioso elevare questa constatazione all'importanza dell'esempio, giacché lo stesso potrebbe dirsi per il film russo e per quello svedese.

Siamo piuttosto di accordo con Delluc il quale, senza generalizzare, diceva: « i film tedeschi hanno il merito di essere tedeschi ». Appunto la cinematografia germanica rappresenta l'apporto alla storia generale del cinema di una maniera di essere, di vivere e di sentire solamente e fondamentalmente tedesca, la quale, a questo momento, incarna, non meno dell'arte francese, russa o svedese, la coscienza sempre piú sicura di un gruppo di registi che considerano il film d'arte come un essenziale veicolo di poesia e quindi come una barriera da opporre coraggiosamente alla banale routine della produzione commerciale.

Roberto Paolella

Vittorio De Sica
attore cinematografico

Emilio Cecchi ha osservato che nell'arte dell'attore cinematografico Vittorio De Sica possono ritrovarsi i segni della nostra piú gloriosa tradizione teatrale: quella della Commedia dell'Arte.

Ed infatti, dall'ormai lontano *Gli uomini, che mascalzoni!* di Mario Camerini al recentissimo *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica ha sempre raccontato, con bizzarre diversioni e con fantasiose variazioni, la storia del medesimo personaggio accompagnandolo dall'acerba giovinezza fino alla stagionata maturità. Se la mimica dell'attore e se il suo tipo fisico fossero stati tali da potersi ricondurre a una schematica ed evidente sintesi grafica, egli probabilmente avrebbe creato senza volerlo una maschera di questo nostro tempo.

Ma Vittorio De Sica, nonostante il suo lungo naso che urtava i nervi di Stefano Pittaluga, ha una figura che non è individuata da contrassegni particolari. La sua immagine aperta, simpatica, accostante è in un certo senso un'immagine comune: quella di uno degli infiniti uomini che vivono nell'alveare della città contemporanea e che ogni sera sono inghiottiti dai casermoni dei quartieri periferici senza lasciar traccia di sé.

E proprio tale genericità delle sue sembianze esteriori costituisce d'altra parte la prima base dello stesso personaggio, che è appunto quello dell'uomo quotidiano, dell'individuo che è immerso fino al collo nella minuta cronaca di tutti i giorni e che non ne uscirà mai fuori, neppure quando sarà per un attimo sfiorato da avvenimenti eccezionali.

Ma, delle caratteristiche, che solitamente si riconducono al clima della Commedia dell'Arte, sono evidenti nell'attore la mobilità, il brio, la versatilità: quella mobilità per la quale egli passa dalla battuta sentimentale all'espressione comica senza soluzione di continuità, quel brio per il quale ad una vicenda incongruente e convenzionale conferisce una unità spettacolare attraverso il ritmo serrato e disinvolto della recitazione, quella versatilità per la quale è insieme capace di immedesimarsi in una situazione drammatica e di sfiorare la fantasia del *music hall.*

Cosí diverse qualità e cosí varie risorse, che con l'andar degli anni si affinano e si approfondiscono volgendosi all'espressione di una gamma di sentimenti serî e meditati, confluiscono alla illuminazione di uno stesso personaggio. E non si può non aggiungere che questo personaggio è schiettamente italiano.

Il successo con il quale esso dal 1932 in poi fu accolto in Italia si deve anzitutto ricercare in questa sua verità, in questa sua spontaneità, in questa sua fedeltà a un costume, a una tradizione, a uno spirito nazionale. Mentre per una parte il cinema italiano ed i suoi personaggi andavano sempre piú orientandosi verso un convenzionalismo anonimo e perdevano ogni contatto con la realtà sociale dinanzi alla quale nascevano, il personaggio di Vittorio De Sica si ispirava alle piú comuni suggestioni del carattere italiano e trovava la sua ragione e il suo limite nella cronaca autentica, vicina, visibile. A tale ragione e a tale limite, anche sotto la guida dei piú diversi registi — da Baldassarre Negroni ad Amleto Palermi, da Gennaro Righelli a Mario Mattoli, da Oreste Biancoli ad Augusto Genina, da Camillo Mastrocinque a Gianni Franciolini, da Leonida Moguy ad Alessandro Blasetti — Vittorio De Sica si è sempre attenuto coerentemente dalle prime e rivelatrici interpretazioni fino alle sue piú recenti.

Il giovane autista scanzonato e sentimentale de *Gli uomini, che mascalzoni!* e il vecchio aristocratico romantico e intristito di *Tempi nostri* non sono mai evasi per un solo momento dalla cronaca: il giovane autista è trascinato dalla corrente di un'avventura che, avviata per il suo verso pericoloso, potrebbe riservare le sorprese piú sbalorditive, ma ben presto rientra nella regola con il matrimonio in famiglia; il vecchio aristocratico è certamente stato al centro un mondo di grandi personaggi e di autentici « eroi », ma alla fine è, anche lui, rientrato nella penombra di un anonimo declino. L'uno e l'altro, in modo diverso, sono stati sfiorati dall'eccezionalità, ma poi l'eccezionalità non li ha eletti.

Questo personaggio, sia che provenga dal mondo proletario sa che appartenga alla classe aristocratica, è, come abbiamo detto, schiettamente italiano, anche se non può considerarsi come l'espressione esclusiva o piú rappresentativa del carattere italiano: è cordiale, pronto al contatto umano, socievole, ottimista, ama la vita, e ne scopre subito il fine piú vero nei sentimenti semplici e sani; è buono; senza dargli un peso eccessivo, paga bene o male il suo contributo di lavoro o di pena alla collettività e giudica le cose del mondo con esattezza, con acume, ma senza ergersi alla severità del giudice. Sottolinea talvolta con la sua ironia le storture del genere umano, ma non raggiunge mai la violenza del sarcasmo e della satira, appunto perchè non possiede il marchio inconfondibile di una personalità portata all'esasperazione

della sua eccezionalità, accontentandosi invece di rimanere nella zona piú vasta del senso comune.

La genericità del personaggio fondamentale di Vittorio De Sica appare descritta con la piú diffusa ricchezza di particolari in un film che, anche se non possiede notevoli valori d'arte, è molto significativo per intendere lo spirito dell'attore. E' *Buon giorno, elefante!* di Gianni Franciolini. Vittorio De Sica vi impersona un maestro elementare, un maestro qualunque, che abita in una casa qualunque della periferia insieme con la sua famigliuola, una giovane moglie ed una nidiata di figliuoli ancora tutti piccoli. I suoi veri problemi sono quelli del conto della serva. La pasta, il pane, le risolature delle scarpe, gli abiti per la moglie e per i bambini non entrano nella somma del magro stipendio. Il maestro combatte contro il padron di casa e contro il bottegaio. Combatte anche, ma a grande distanza, contro il Parlamento per ottenere l'aumento di stipendio tanto discusso quanto illusorio. Queste sono le sue piú epiche battaglie. Ed egli non cerca di sottrarvisi, ma anzi vi si destreggia con affettuosa tenacia come se si trovasse nel suo vero elemento.

Verso il prossimo, verso la società che lo opprime, egli conserva sempre un atteggiamento benevolo e fiducioso. E, nonostante le sue molte disavventure, rimane un ottimista. La sua arma piú forte è il sorriso. Sorride sforzandosi di diventare persuasivo, quando il padron di casa gli chiede il pagamento dei debiti; sorride mestamente quando la moglie ha una rivolta adirata; sorride, quasi per giustificarsi, quando gli inquilini del suo palazzo lo insultano vedendolo arrivare in casa con un elefante. Ma, lentamente, egli costruisce una vita sana, solida, seria sulla base dei giusti sentimenti. Non è un perdigiorno.

Questo stesso personaggio, ancora tutto ansiosamente proteso verso la vita ed estroso, lo troviamo, sorpreso nella sua giovinezza, all'origine dell'attività di Vittorio De Sica ne *Gli uomini, che mascalzoni!* E' un ragazzone svelto, simpatico, senza molti pensieri per la testa; non guarda molto per il sottile, ma ha, sia pure per intuito, una sicura facoltà di discernimento. Trova nella vita la via giusta. Si innamora della ragazza che fa per lui ed i pasticci che combina per inseguirla sono presto accomodati. Il suo amore non è passione, ma non è nemmeno capriccio. Nasce da un senso di spontanea adesione alle regole comuni della vita, al suo concreto ritmo. Non è poesia, non è romanzo; ma è una cronaca e cronaca italiana. Ed il medesimo personaggio ritorna ancora, quasi immutato anche nelle sue occasioni di sviluppo in un altro film che è del 1937, *Il signor Max*. Il giornalaio Gianni, che, scambiato per un ricco signore, si sente attratto dall'eleganza mondana di Donna Paola e poi comprende che è veramente innamorato non di lei, ma della semplice Lauretta, è in fondo lo stesso

autista de *Gli uomini, che mascalzoni!* Un eguale tema è riproposto attraverso una serie di nuove variazioni, che si mantengono sempre nei limiti della cronaca. Donna Paola rappresenta l'invito alla grande avventura, allo scatto eccezionale, all'inversione delle regole; ma Gianni respinge questa tentazione, cosí come il maestro di *Buon giorno, elefante!* allontana da sè il richiamo ad una vaga fumisteria, ad una astrazione favolistica che gli è proposto dall'apparizione del principe indiano.

Gli uomini, che mascalzoni! (1932) e *Il signor Max* (1937) sono stati diretti da uno stesso regista, Mario Camerini, con il quale Vittorio De Sica prima della guerra ha recitato in cinque film. Oltre i due già citati essi sono: *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936) e *Grandi magazzini* (1939). E l'influenza che essi hanno esercitato sulla formazione del personaggio di Vittorio De Sica deve essere sottolineata.

Nella carriera di Vittorio De Sica attore l'incontro con Mario Camerini ha un'importanza non minore di quella che ha l'incontro con Cesare Zavattini nella carriera di Vittorio De Sica regista. Nella commedia comico-sentimentale, che fra il 1930 e il 1940 ebbe grande diffusione, Mario Camerini inserí un elemento psicologico ed ambientale tipicamente italiano. Il mondo dei suoi film, in particolar modo quello de *Gli uomini, che mascalzoni!* era caratterizzato con un senso di umile e vibrante adesione alla cronaca della vita italiana.

Nel clima offertogli da questo regista, che oltretutto dava prova di un gusto squisito e di una rara consapevolezza culturale, Vittorio De Sica ebbe modo di sviluppare nella direzione piú propria i valori della sua recitazione e di costruire coerentemente il suo personaggio. Nello stesso periodo altri registi, invece, hanno avuto il torto di spingere il temperamento di Vittorio De Sica verso le sue qualità piú facili e piú plateali, verso la commedia comico-sentimentale intesa nell'accezione piú esteriore e meccanica. In queste interpretazioni minori, Vittorio De Sica, pur salvando sempre la naturale simpatia del personaggio al quale si era ormai legato, ha dato soltanto prova delle qualità di attore prònto, disinvolto e duttile, sconfinando non di rado nella leggerezza del *music hall.*

Al punto estremo dell'arco segnato dalla carriera di Vittorio De Sica interprete, troviamo il grande attore di *Cameriera bella presenza offresi* di Camillo Mastrocinque (1951), il vecchio avvocato dell'episodio « Il processo a Frine » di *Altri tempi* di Alessandro Blasetti e il nobile decaduto dell'episodio « Scena all'aperto » di *Tempi nostri* dello stesso regista (1953). E' sempre lo stesso personaggio che era apparso giovane ne *Gli uomini, che mascalzoni!* In questi film, che sono del dopoguerra, esso si svela invece rassegnato nella sua vecchiaia,

cosí come per un momento in *Buon giorno, Elefante!* si era mostrato assiso nella sua maturità, una maturità tranquilla e senza estremismi appassionati, una maturità che non poteva provenire se non da quella giovinezza e non poteva portare se non a quella vecchiaia.

Anche in queste due nuove metamorfosi il personaggio di Vittorio De Sica rimane legato alla cronaca. L'avvocato de « Il processo a Frine » è il vecchio avvocato di provincia, il « paglietta », che ha un po' troppo alzato il gomito, ma non ha fatto mai male ad una mosca; ha una sua luce di intelligenza, un suo spirito, una sua fantasia che però non gli consentono di volare. Quando la bella popolana fedifraga che egli difende gli mostra innocentemente tutta la dovizie del suo petto turgido, egli non vede se non questo corposo argomento e lo addita ai giudici. Ma non è un sadico, è un uomo, soltanto un uomo con la sua giusta misura di debolezza. E un uomo è anche il nobile decaduto di *Tempi nostri* che, pur essendosi trovato in un mondo sotto un certo aspetto eccezionale, come quello dell'aristocrazia, è rimasto un uomo comune tutto chiuso nelle sue modeste memorie, in equilibrio fra un misurato decoro ed una dignitosa miseria.

Giuristi e filosofi hanno a lungo discusso sulla natura dell'« uomo medio », sul grado di intelligenza e di coscienza che gli si deve attribuire. Ebbene, l'uomo medio è proprio quello impersonato da Vittorio De Sica nei suoi film: cammina sempre nel grigio dominio della mediocrità come su un filo di rasoio, senza sbagliare di un millesimo, e tutti i suoi passi sono eguali.

Il grande attore di *Cameriera bella presenza offresi* di Camillo Mastrocinque potrebbe sembrare un'eccezione alla regola della mediocrità; ma in realtà non lo è. Infatti anche questo presunto grande attore, questo « mattatore », è un mediocre. Sono mediocri le sue presunzioni e le sue bizze. Sono mediocri i suoi stessi atteggiamenti magniloquenti, gonfi di una retorica usuale e quotidiana.

Ma di questo suo personaggio fondamentale, che da un film all'altro si evolve, si precisa, si esprime con una sensibilità sempre piú raffinata, Vittorio De Sica non ha esaminato tutta la complessa umanità. Si è invece soffermato su un suo particolare aspetto, su un suo tipico motivo. Ed esso offre la chiave per intendere il legame che esiste fra l'opera di Vittorio De Sica attore e quella di Vittorio De Sica regista.

Come nei suoi film Vittorio De Sica ha studiato con un senso di umile e trepida cordialità i sogni segreti di una folla molteplice di tipi quasi esiliati dalla vita della gente felice (ora i sogni dei ragazzi diseredati dal dopoguerra, ora i sogni del pensionato prigioniero di una squallida dimora, ora i sogni della straniera in vacanza in Italia), cosí attraverso i suoi personaggi ha evocato i sogni dell'uomo me-

dio. Nei film del primo periodo, che può considerarsi concluso con la guerra ultima, il personaggio è ancora giovane, proteso vigorosamente verso la vita, ed i suoi sogni si colorano di speranza e di illusione.

L'autista de *Gli uomini, che mascalzoni!* sogna l'evasione romantica dalla regola del lavoro quotidiano. Il giornalaio de *Il signor Max* sogna un'esistenza di lusso e di capriccio in un mondo facile e ricco, popolato di splendenti bellezze. Il combattente di *Un garibaldino al convento* sogna l'eroismo illuminato dalla dedizione dell'amore. Ma tutti questi sogni sono destati da un impulso giovanile e positivo; non sviano il personaggio dalla equilibrata mediocrità della sua vita, ma anzi ve lo riconducono con un senso di gioia e di appagamento. Dopo il sogno è la realtà. Nei film del secondo periodo, che sono quelli del dopoguerra, il personaggio ha invece visto le sue tempie inargentarsi ed i suoi sogni assumono il malinconico accento del rimpianto. L'ormai attempato « mattatore » di *Cameriera bella presenza offresi* rimpiange, attraverso il suo ampolloso e presuntuoso esibizionismo, tutti gli allori artistici e sentimentali che non colse. L'avvocato de « Il processo a Frine » in *Altri tempi,* difendendo la provocante popolana e ammirandone la generosa scollatura, sente affiorargli alle labbra il sapore forte delle avventure boccaccesche della sua giovinezza. L'aristocratico decaduto di « Scena all'aperto » in *Tempi nostri,* accanto alla nobildonna, che egli amò e che ora è come lui ridotta ad una maldissimulata indigenza, rivede con una lacrima sul ciglio le glorie illusorie di un antico duello e il fasto inconsistente di un mondo scomparso senza lasciar traccia di sè. Dopo la realtà è ora il sogno, un sogno ad occhi aperti, senza disperazione, senza dramma sembra dire il personaggio di Vittorio De Sica: « Questa è la vita e cosí bisogna accettarla: il sogno vale soltanto ad accettarla con animo lieve, ma non a modificarla ».

Fra l'uno e l'altro gruppo di film sta ancora *Buon giorno, elefante!,* dove il personaggio raggiunge un punto ideale di equilibrio: non ha piú speranze, non ha ancora rimpianti; ma guarda la sua vita, quella di ieri e quella di oggi, con un rassegnato distacco, con una partecipazione misurata che sta di là della gioia e del dolore. Queta tipica distanza, che non è stabilita da una posizione di cinismo, ma anzi da un desiderio cordiale, affettuoso, commosso, di osservare il bene e il male del mondo senza esaltarlo troppo e senza neppure condannarlo, è proprio del personaggio di Vittorio De Sica. V'è in esso una pallida vena di epicureismo, una naturale inclinazione a goder la vita in quello che essa offre, senza eccessivamente impegnarvisi e senza neppure estranearsene. Tra il personaggio e gli avvenimenti esiste un rapporto di collegamento costante, ma mai vincolante.

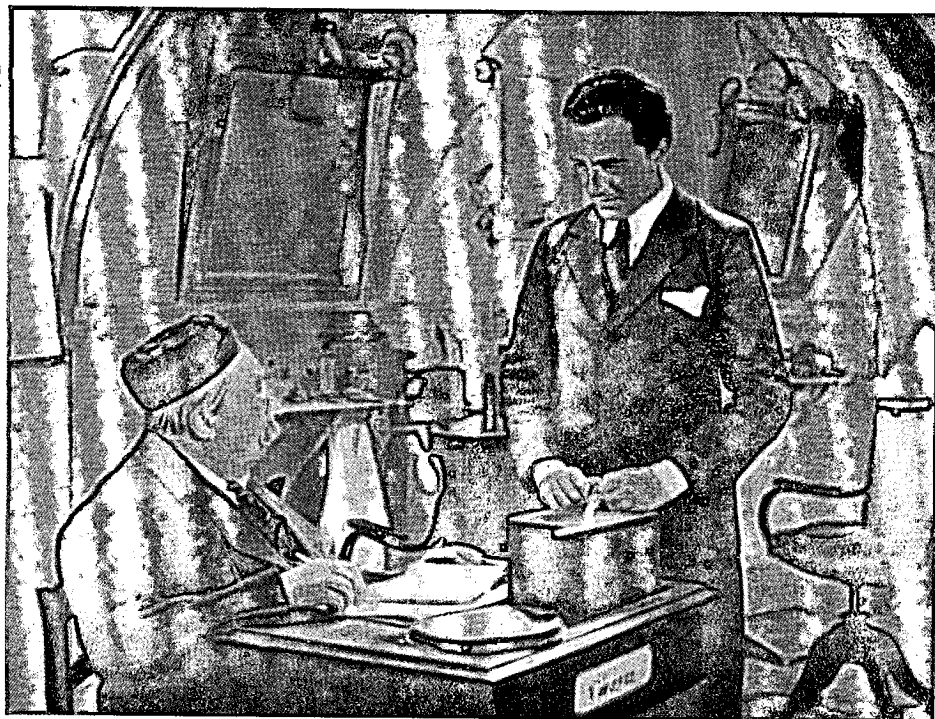
Ecco perché il personaggio di *Buon giorno, elefante!* è vivo, coe-

Gli uomini, che mascalzoni! (1932)

L'uomo che sorride (1936)

Darò un milione (1935)

Darò un milione (1935)

Il signor Max (1937)

Le due madri (1938)

Ai vostri ordini, signora (1939)

Castelli in aria (1939)

rente quando si mantiene in una atmosfera incerta, equivoca fra il sogno e la realtà, mentre risulta falso e superficiale quando è impiegato ai fini di una polemica sociale. Questa polemica lo strappa alla distanza che gli è propria; lo lancia *in medias res*, lo carica di un fardello che le sue spalle non riescono a reggere.

Fin dai tempi de *La segretaria per tutti*, di *Due cuori felici*, de *Gli uomini, che mascalzoni!* è divenuto famoso il sorriso di Vittorio De Sica e questo sorriso è un po' l'emblema della vita che l'attore ha fatto vivere al suo personaggio: un sorriso luminoso, dolce, cordiale, un sorriso sano, schietto, ma un sorriso che si accende di un bianco e sommesso fuoco di qua dalle passioni, che esprime appunto un godimento pacato, sereno e distaccato. Un sorriso bellissimo nella sua mediocrità e a causa della sua mediocrità. Il sorriso che dice: « Chi si contenta gode ». Ed infatti il personaggio di Vittorio De Sica gode sempre, anche quando sta per violare inavvertitamente i limiti della tragedia, perchè si contenta. Il suo pasto sono i sogni, che ha concepiti nella mediocrità e che si spiegano senza molto fulgore e che per ciò stesso, per il limitato spazio loro necessario, non rischiano di essere stroncati nella giungla della vita quotidiana.

Sono sogni. E al vertice di questa teoria di sogni stanno, venati di un filo di surrealismo, quelli di un'arte non raggiunta ed irraggiungibile, espressi attraverso gli atteggiamenti magniloquenti del presunto grande attore di *Cameriera bella presenza offresi*.

All'unico e pur molteplice personaggio della sua carriera cinematografica Vittorio De Sica ha dato estro, brio, vivacità, spumeggiante freschezza nei film del primo periodo. In essi l'arte dell'attore si rivela sopratutto attraverso il ritmo della recitazione, sempre brillante e rapida, anche nei passaggi piú convenzionali. Sotto tale aspetto appaiono ancora oggi apprezzabili i contributi che Vittorio De Sica ha dati anche alle commedie comico-sentimentali meno pregevoli, nelle quali evidentemente la sua recitazione non si prefigge alcun intento di interpretazione poetica ed umana. Quei film sono semplicemente pretesti di spettacolo, favolette prive di un vero contenuto. Ma il giuoco di Vittorio De Sica vi ha sempre grazia, rilievo, novità, mordente. Nei film del secondo periodo invece l'attore ha approfondito gli aspetti umani del personaggio, ma ha manifestato con calore le piú malinconiche e le piú riposte variazioni psicologiche. Non si è piú accantentato di un risultato meramente spettacolare; ma ha cercato di scoprire una vena poetica. Il compiaciuto esibizionismo del presunto grande attore in *Cameriera bella presenza offresi*, l'imbarazzo del vecchio avvocato svanito assurto agli onori della cronaca giudiziaria nella difesa della popolana conturbante in *Altri tempi*, l'impossibile attaccamento al ricordo delle felicità perdute in *Tempi nostri*, sono momenti di alta re-

citazione cinematografica. In essi Vittorio De Sica è fuori dalla Commedia dell'Arte ed offre la prova piú convincente di un'intima partecipazione al personaggio, di una sorvegliatissima misura espressiva e di una cordialità che spontaneamente si fa emozione acquistando, di immagine in immagine, una intensità sempre piú vibrante.

In questi momenti l'« uomo medio » quasi esce dal tranquillo rifugio dell'epicureismo e, a suo modo, per quanto gli è possibile rimanendo se stesso, soffre. Soffre la sua piccola tragedia di individuo senza tragedia, soverchiato dal moto inesorabile di un'esistenza condotta da passioni piú grandi e sorda alla voce esile degli esseri che raggiungono la serenità escludendosi volontariamente dalla lotta, dal ricorso alle misure eccezionali.

Giovanni Calendoli

Filmografia.

L'affare Clemenceau - Caesar Film, 1917 - regía: Roberto Roberti.
La bellezza del mondo - Fert-Pittaluga, 1926 - regía: Mario Almirante.
La compagnia dei matti - Pittaluga Film, 1928 - regía: Mario Almirante.
La vecchia signora - Caesar Film, 1932 - regía: Amleto Palermi.
Gli uomini... che mascalzoni! - Cines, 1932 - regía: Mario Camerini.
Due cuori felici - Cines, 1932 - regía: Baldassarre Negroni.
La segretaria per tutti - Za-Bum, 1932 - regía: Amleto Palermi.
Un cattivo soggetto - Cines-Artisti Associati, 1933 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
Il signore desidera? - Ventura Film, 1933 - regía: Gennaro Righelli.
La canzone del sole - Italfonosap, 1933 - regía: Max Neufeld.
Lisetta - Italfonosap, 1934 - regía: E. W. Emo.
Tempo massimo - Za-Bum, 1934 - regía: Mario Mattoli.
Darò un milione - Novella Film, 1935 - regía: Mario Camerini.
Amo te sola - Tiberia Film, 1935 - regía: Mario Mattoli.
Lohengrin - Vantura Film, 1935 - regía: Nunzio Malasomma.
Non ti conosco piú - Amato Film, 1936 - regía: Nunzio Malasomma.
Ma non è una cosa seria - Colombo Film, 1936 - regía: Mario Camerini.
L'uomo che sorride - Amato-E.I.A., 1936 - regía: Mario Mattoli.
Questi ragazzi - Romulus-Lupa, 1937 - regía: Mario Mattoli.
Il signor Max - Astra Film, 1937 - regía: Mario Camerini.
Napoli d'altri tempi - Astra Film, 1937 - regía: Amleto Palermi.
La mazurka di papà - Aurora Film-Fonoroma, 1938 - regía: Oreste Biancoli.
Hanno rapito un uomo - Juventus Film, 1938 - regía: Gennaro Righelli.
Partire - Astra Film, 1938 - regía: Amleto Palermi.
L'orologio a cucú - Era Film, 1938 - regía: Camillo Mastrocinque.
Le due madri - Astra Film, 1938 - regía: Amleto Palermi.
Ai vostri ordini, signora! - Aurora Film-Fonoroma, 1939 - regía: Mario Mattoli.
Castelli in aria - Astra-Ufa, 1939 - regía: Augusto Genina.
Grandi magazzini - Era Film-Amato, 1939 - regía: Mario Camerini.

Manon Lescaut - S.A.I. Grandi Film Storici, 1939-40 - regía: Carmine Gallone.
Finisce sempre così - Excelsa Film-Minerva, 1939 - regía: Enrique T. Susini.
Pazza di gioia - Atlas Film, 1940 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
La peccatrice - Manenti Film, 1940 - regía: Amleto Palermi.
Rose scarlatte - Era Film, 1940 - regía: Vittorio De Sica e G. Amato.
Maddalena zero in condotta - Artisti Associati, 1940 - regía: Vittorio De Sica.
Teresa Venerdì - Aci-Europa Film, 1941 - regía: Vittorio De Sica.
L'avventuriera del piano di sopra - Elica Film-Artisti Associati, 1941 - regía: Raffaello Matarazzo.
Se io fossi onesto! - Nembo Film, 1941-42 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
La guardia del corpo - Inac, 1942 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
Un garibaldino al convento - Incine-Cristallo, 1942 - regía: Vittorio De Sica.
I nostri sogni - Iris Film, 1943 - regía: Vittorio Cottafavi.
Non sono superstizioso, ma... - A.C.I.-Europa Film, 1943 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
Nessuno torna indietro - Artisti Associati-Quarta Film, 1943 - regía: Alessandro Blasetti.
L'ippocampo - Arno Film, 1943 - regía: Giampaolo Rosmino.
Dieci minuti di vita - A.C.I., 1943 - regía: Leo Longanesi (Il film, interrotto l'8 settembre, fu ripreso a Venezia nel 1944 da Nino Giannini, con il titolo: *Vivere ancora*).
Il mondo vuole così - Aurea-Excelsa, 1945 - regía: Giorgio Bianchi.
Lo sbaglio di essere vivo - Fauno Film-Cineconsorzio, 1945-46 - regía: Carlo Lodovico Bragaglia.
Roma città libera (*La notte porta consiglio*) - Pao Film, 1946 - regía: Marcello Pagliero.
Abbasso la ricchezza - Ora Film-Lux Film, 1946 - regía: Gennaro Righelli.
Lo sconosciuto di San Marino - Gamma Film, 1947 - regía: Vittorio Cottafavi.
Sperduti nel buio - Edi-Romana Film, 1947 - regía: Camillo Mastrocinque.
Natale al campo 119 - Excelsa Film, 1947 - regía: Pietro Francisci.
Cuore - Safir, 1947-48 - regía: Duilio Coletti.
Domani è troppo tardi - Novella Film-Rizzoli-Amato, 1950 - regía: Léonide Moguy.
Cameriera bella presenza offresi - Cines, 1951 - Regía: Giorgio Pàstina.
Buongiorno, Elefante! (pubblicato anche col titolo: *Sabù principe ladro*) - Rizzoli-De Sica, 1951-52 - regía: Gianni Franciolini.
Altri tempi - Cines, 1952 - regía: Alessandro Blasetti. (Nell'episodio: « Il processo a Frine »).
Madame de... Rizzoli 1953 - regía: Max Ophüls.
Pane, amore e fantasia - Titanus, 1953 - regía: Luigi Comencini.
Tempi nostri - Cines, 1953 - regía: Alessandro Blasetti. ((Negli episodi: « Scena all'aperto » e « Don Corradino »).
Villa Borghese - 1953 - regía: Gianni Franciolini.
Cent'anni d'amore - Cines, 1953 - regía: Lionello De Felice.
Il matrimonio - Filmcostellazione 1954 - regía: Antonio Petrucci.

* * *

Politica e storia nel cinema nazista

Nel fascismo tedesco, come nell'italiano, il senso della frattura esistente fra il Presente ed il Passato, e l'intenso desiderio di tornare all'antico, furono profondi. Il culto della romanità e dell'antico ardore nibelungico ispirarono i due totalitarismi: in tutti i popoli, allorché angosciosa è la visione del presente, si cerca di appigliarsi alle antichità, alle origini per soffocarla. Cantava il Leopardi: « Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio ».

Ma questi ritorni alle origini hanno un senso se lo spirito del popolo è ancora sano, ricco di energie morali: è allora che il senso del passato, dell'antica gloria, lo sprona a risorgere. La Germania non poteva tornare felicemente alle origini: il crollo militare e politico, la decadenza dei valori spirituali, la gravissima crisi economica del 1930-32, la violenza elevata a sistema, l'esasperato nazionalismo dei fanatici settari di Monaco, lo impedivano. La nazione sconfitta nel 1918 non era piú la grande Germania di Goethe, di Schiller, di Wagner, della poesia e della filosofia romantiche. Ciononostante essa volle compiere il ritorno al passato, rivelando la sua grave decadenza spirituale.

I nazisti coltivarono molto la storia, e per il desiderio di riallacciarsi all'Antico, e perchè pensavano di dar lustro, con una rinascita degli studi storici, al loro paese rialzandone il prestigio in Occidente. Ma essi concepirono la storia come mezzo di propaganda, sostegno delle proprie ideologie, asserzione e prova della loro mistica. « Combattere per conoscere e conoscere per combattere » (kämpfen um zu kennen, und kennen um zu kämpfen): questa la missione della storiografia nazionalsocialista nelle parole di Walter Franck.

Come tutti i regimi totalitari, il nazismo comprese che il cinema costituisce una formidabile arma per la propaganda: anch'esso quindi fu mobilitato per gli studi storici, secondo le intenzioni di Goebbels che voleva vederlo conquistare, un poco alla volta, « i conflitti tedeschi, l'ambiente tedesco, le località tedesche, gli uomini tedeschi ». Non

che i nazisti avessero compreso ciò che, pressapoco, nessuno finora ha compreso o voluto comprendere: che cioè il cinema può essere un efficace strumento di riflessione, di scienza, di storia, e si presta, oltre che alle forme narrative, ad organismi logico-discorsivi.

Ma i nazisti non volevano fare dei films che fossero opere storiografiche: volevano fare opera d'arte. « La Germania deve avere un nuovo Potemkin » disse Goebbels nel 1935. Invece del Potemkin, nacquero opere farraginose e retoriche, delle « macchine storiche » che s'inseriscono piú nella storia delle « mode » cinematografiche (come, poniamo, i films sui Mari del Sud) che in quella dell'arte. Gli unici valori del cinema tedesco, in questo periodo, son dovuti non agli ardori epici ma a quegli accenti di poesia sensuale, di freschezza e vivacità impressionistiche, che gli son frequenti. Ritenuta quindi la scarsa portata artistica di questa produzione, è interessante considerarla nel suo contenuto, vedere con quale spirito i nazisti abbiano considerato il Presente ed il Passato.

La politica del nazismo è imperniata sulla teoria razzista: l'eredità delle razze appariva il fattore principale della storia. Vi furono quindi, nel cinema, opere antisemite: il famoso *Jud Süss* (« Suss l'ebreo », 1940), di Harlan, narrante la storia di um Joseph Süss che visse nel '700 e fu spregiudicato finistro del duca Carlo Alessandro del Wurttenberg, fino ad esser tratto a morte per i suoi intrighi. La vicenda, già trattata dal poeta romantico Wilhelm Hauff e dal romanziere Feutchwanger, fu deformata in un terribile « j'accuse » contro gli Ebrei.

Accanto ai films razzisti, abbiamo le glorificazioni degli eroi del nazismo: Horst Wessel, Schlageter, esaltati con il tono di cui si valeva lo scrittore ufficiale della « rinata Germania », Hans Heinz Ewers.

I films di guerra riflettono la mentalità nazionalistica, antiumanitaria. *Patrioten* (« Patrioti », 1937) di Karl Ritter, racconta la vita di alcuni aviatori tedeschi nel 1917 e ne esalta la rigida disciplina e lo spirito di sacrificio. Uno di loro incontra una francese, in territorio nemico; i due si sentono attratti, ma il tedesco tronca ogni pensiero d'amore: l'amore non può né deve prevalere sul sentimento nazionale. Quale differenza dal messaggio di fratellanza, di orrore per la guerra, di amore e di aspirazione alla vita serena, che è ne *La grande illusion!* Nel film di Ritter la guerra è bella, è una « gara di energie morali », è il disfrenarsi delle volontà di vivere lanciate le une contro le altre in lotta mortale, secondo l'insegnamento di Schopenhauer. La stessa concezione è in altri films di guerra: ad es. *Impresa Michael.*

Piú numerose le opere sulla storia meno recente: in esse s'avverte un orientamento fondamentale nella storiografia tedesca, la maggior importanza attribuita agli avvenimenti di politica estera che a quelli

di vita interna o sociale. Problemi fondamentali nella storia della Germania — l'operazione tra la vecchia nobiltà agraria ex-feudale dei Junkers e le nuove classi commerciali, fiere dei loro guadagni e della potenza economica — vennero ignorati. Cosí pure scarsa importanza si diede all'influenza degli studenti sulla involuzione morale tedesca: questi studenti che, in « sfoghi di pubertà » come li chiama uno storico, compivano ogni sorta di violenze, si fregiavano delle cicatrici ricevute nei duelli, si abbandonavano alle avventure piú sordide (contro di essi si levò lo sdegno di una grande anima, il Fichte), furono essi a scalzare il prestigio delle università, a degradare, preparando il nazismo, la grande concezione hegeliana della nazione tedesca. Vaghi accenni al problema si trovano in *Der student von Prag* (« Lo studente di Praga », 1937) di Arthur Robison. In questo film, tratto da un libro di Ewers, uno studente, Baldwin, è presentato in tutta la sua miseria morale. E' un'opera romanticheggiante, piena di tetre ossessioni, incubi paurosi, viottoli notturni, magie.

La storia prussiana fu prediletta, per una sorta di risorgimento del vecchio spirito « klein-deutsch » che aveva vagheggiato l'egemonia della Prussia sulle nazioni tedesche, con esclusione dell'Austria. Nella Prussia i nazisti, che avevano soffocato l'indipendenza austriaca, videro l'espressione dello spirito militare e nazionalista, hitleriano: considerarono Federico II e Bismarck precursori di Hitler. Con un errore storico che risale al Droysen, i registi tedeschi arvvisarono nella storia prussiana del Settecento quella funzione di guida nazionale che la Prussia esercitò nell'800. Il loro idolo fu Federico II: una immagine dei contrasti tra il futuro grande re ed il padre Federico Guglielmo I si ha in *Der alte und der junge König* (1935) di Steinhoff. Una idea dei contrasti rappresentati dallo Steinhoff la dà questa pagina di uno storico di grande valore: « Il figlio di Federico Guglielmo, Federico, imbevuto di cultura francese, dapprima si ribella al regime militaresco del padre. Giovane di 18 anni tenta di fuggire, ed è aspramente punito. Poi, salito al trono, reinterpreta col suo vivido ingegno e con la sua piú elevata cultura, la funzione storica riserbata al suo paese. Cinico, sfrontato, irreligioso, ammiratore di Voltaire, senza scrupoli in politica, ha tuttavia un alto concetto della sua missione e dei suoi doveri verso il popolo. Eccellente generale, amministratore vigile e scrupolosissimo, tutore imparziale della giustizia, sa mantenersi all'unisono con lo spirito dell'esercito e del popolo, che gli rimangono devoti anche nelle circostanze piú critiche e nelle situazioni militari e finanziarie piú disperate » (1).

---

(1) ADOLFO OMODEO — *L'età del Risorgimento italiano.* Napoli 1946.

La figura di Federico non fu ricreata dai nazisti con l'acutezza psicologica e potenza di sintesi storica di cui si valsero, ad es., il Kanterowicz ed il Ritter. Su questa figura s'impernia uno dei films piú interessanti del periodo, che unisce in sé le due tendenze dell'epica e della poesia sensuale: *Der grosse König* (« Il grande re », 1941). Fede rico è ritratto come l'uomo che per anni sostenne una guerra spietata contro le piú potenti nazioni europee, passò attraverso gravi sconfitte e si risollevò e finí col piegare i suoi nemici. Questo tema, nel 1941, doveva piacere ad Hitler. Alle vicende di Federico è congiunta una storia d'amore: in un paese vicino al campo di battaglia s'incontrano il maresciallo Paolo Treskow e Luisa che ha perduto i suoi nella ritirata. Si sposano, e poco dopo Paolo compie una insubordinazione per cui viene severamente punito ed umiliato. Offeso nella sua dignità Treskow decide di disertare, ma viene scoperto e degradato, e nella battaglia di Schweidnitz, per riscattarsi, muore per il suo re. Poche volte come in questo film la mentalità nazista s'è svelata in tutta la sua disumanità retorica. Nel film, « klein deutsch », son esposte le ragioni per cui la Prussia deve sostituirsi alla vacillante monarchia absburgica nell'egemonia tedesca. V'è una esaltazione del militarismo prussiano: Luisa è la « donna del soldato », pronta a sacrificare ogni affetto alla patria ed all'esercito. L'esercito è il grande idolo che trionfa su tutto. Il suo ordine mirabile è dovuto alla ferrea disciplina: si veda la terribile punizione al reggimento Bernburg dopo la rotta di Kunesdorf, o quella inflitta a Treskow.

Un tema storico di enorme interesse è costituito dalla figura di Bismarck: su cui si sono cimentati con diversa fortuna il Windelband, Erich Marks, A. O. Meyer, Rothfels, Becker, Zechlin, Stadelmann, Wistphal, Michael, Craemer, Franz, Frauendiens, Schussler, Ritter, Ziekursch. Nel film di Liebeneiner il grande statista è il « cancelliere di ferro », sostenitore della ragion di stato, della politica di forza e di conquista; astuto e machiavellico, dalle mille audacie e dai mille infingimenti. Al re che gli rimprovera la sua tortuosità risponde: « Maestà, è la politica »; all'ambasciatore di Francia che gli grida « Ci avete ingannato » ribatte « Vi ho consigliato di non commettere sbagli ». Liebeneiner esalta questo machiavellismo, senza muovere le critiche sensate di un Johannes Ziekursch; ed ignora quel segreto alto senso morale che pure è un tratto affascinante della personalità bismarckiana, il suo cristianesimo riposto; ed ignora altri lati fondamentali, il « Kulturkampf » ecc.

Altre opere notevoli sulla storia moderna sono *Weisse Sklaveu* (« La resa di Sebastopoli ») di Anton, sulla questione balcanica e la guerra di Crimea, *La cittadella di Varsavia*, da una commedia di Gabriele Zapolska, sulle sorti della Polonia. Sulla storia napoleonica v'è

un film nullo, sentimentale: *Eine nacht mit dem Kaiser* (« Una notte con Napoleone », 1937) di Engel.

La storiografia tedesca fu quasi sempre oggettiva e serena; non cosí i nazisti che riversarono nelle loro creazioni la propaganda, il fanatismo nazionalista e razziale. Cosí films come *Cuori forti* di Herbert Maish, e soprattutto *Ohm Krüger* di Steinhoff, sono documenti di una terribile follia sciovinistica. *Ohm Krüger*, film sulla guerra boera, pieno di odio contro gli Inglesi, termina con queste parole « Eravamo un piccolo popolo debole. Popoli grandi e potenti si ribelleranno ai tiranni britannici. Vinceranno l'Inghilterra. Dio sarà con loro. Allora la via sarà aperta per un mondo migliore ».

In questo modo i nazisti interpretarono il Passato. Quella povertà interiore che impedí loro di creare un grande poema epico, fece sí che anche nella valutazione storica essi si radicassero alle forme esterne, alla retorica, al nazionalismo, all'intolleranza fanatica, caratteristiche di un'epoca funesta che noi speriamo sia tramontata per sempre.

Guido Gerosa

Il comico nuovo

I comici sono gli inabili per definizione: non debbono riuscire, o non sono più comici. Perché se andiamo oltre le tonalità comiche e sentimentali del clown, l'arte comica diventa una responsabilità paurosa per i suoi cultori. Diventa appunto un'arte, soggetta quindi a una disciplina: e, ciò che é più serio, ad un'idea. Chiunque può fare il matto: resta a vedere se la sua follia comica ha un senso.

JOHN GRIERSON (1)

In *The secret life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1946), che resta a tutt'oggi il miglior film di Danny Kaye, il comico è sostituito — in buona parte— dall'attore: il Kaye perde, in definitiva, la sua sacra « inabilità » clownesca per riacquistarla subito dopo già filtrata (o arricchita) attraverso un'esperienza recitativa. E appunto in questa sua capacità a saper sottostare ad una disciplina estetica è tutto il senso della sua « follia comica ». Pei fratelli Marx il discorso era in sostanza lo stesso, pur se i modi coi quali arrivavano al loro affrancamento dalla quotidiana realtà del « Funny man » erano assai spesso diversi. « Anche nei fratelli Marx c'è un senso di continuità. Essi insistono con l'atmosfera da giungla: è giusto. Perché sono dei selvaggi: se non hanno una giungla fuori della porta, la creano... I Marx sono dei solidi clowns. Sono i guerriglieri del comico: un irresistibile, lirico vento di bufera » (2).

Ben è chiaro, quindi, che la professione di attor comico richiede una applicazione dell'intelligenza in quanto applicata a facoltà « irrazionali » o impossibilitate, sul momento della loro attuazione, a determinazione e classificazione. In tal senso potrebbe esser presa la scritta che era sul muro dell'ufficio di Buster Keaton, negli *studios* M. G. M. ad Hollywood: « Perché essere difficili quando, con un piccolo sforzo, potete diventare impossibili? ».

(1) JOHN GRIERSON — *Osservazioni sul comico* — Bianco e nero, A. IX, n. 2, aprile 1948.

(2) JOHN GRIERSON — *Art. cit.*

E si potrebbe andare avanti per un bel pezzo. Quel che mi preme, però, mettere anzitutto in rilievo è come le tendenze acquistate dal cinema comico americano in questi ultimi dieci o quindici anni siano, in definitiva, una diretta filiazione delle « slap-stick comedies »: dove minore, certamente, e piú rispettosa dei canoni industriali del conformismo, potrà essere la foga inventiva; restando però il perticolare *sapore* od *atteggiamento* del *gag*, pressoché totalmente immutato. Vuol soccorrermi a questo proposito quanto scritto dall'Agee: « ... Una sequenza (si parla di *Paleface*) è iniziata in modo promettente per un film comico visivo. In essa Hope e un locale ammazzacristiani si rincorrono, senza mai trovarsi, in una città di campagna le cui strade sono state sgombrate per la paura del loro duello. Il gag consiste nel fatto che per caso o per scemenza essi seguitano a rincorrersi senza trovarsi mai. Una parte di questo è proprio divertente ... Riferiamoci adesso a un capolavoro. Nel « Navigatore » Buster Keaton agisce con un gag praticamente identico a quello del duello di Bob Hope ... (e qui la descrizione del *gag*)... E' doveroso osservare che i comici del muto faticherebbero a recitare una scena parlata tanto quanto Bob Hope fatica a recitare le sue scene visive ... » (3). L'Agee rivendica certo la « creatività » delle comiche mute rispetto agli attuali film sonori (né si vede come potrebbe fare altrimenti); resta tuttavia chiaro che, nell'atteggiarsi dei motivi dei piú recenti film comici americani, questi ultimi respirano la stessa aria, suggono la medesima atmosfera.

A mio avviso, dunque, la « creatività » della comica muta è stata ora, in gran parte, trasferita nella battuta. Il cambio forse non sarà sempre vantaggioso, è innegabile tuttavia che il film comico sonoro riesce — a volte — a trovare una sua precisa ragione di esistenza in fattori, perlappunto, sonori. I Marx ne sono pieni: le loro battute sono in diretta funzione cinematografica. Per esempio: « *Io so dov'è il quadro; è nella casa accanto* »; « *Ma non c'è nessuna casa accanto alla nostra* », « *E va bene. Allora la costruiremo noi* ». (*Animal Crackers*). Oppure: « *Scusatemi un momento che devo fare uno strano interludio* ». (Groucho in *Duck Soup*). O ancora: « *Questa pelliccia è un lascito di un cliente ... L'hanno impiccato l'altr'anno* ». (Groucho in *Big Store*).

« La realtà, dunque, non viene osservata se non per trarne delle conclusioni assolutamente arbitrarie, che pure contengono una loro segreta verità. Noi sappiamo bene che una cartuccia di dinamite può contenere un berretto da cotillon (a proposito di *Go West* dei Marx)

---

(3) JAMES AGEE — *Comedy's Greatest era* — in « Life », n. 10, settembre 1949, New York; *L'età d'oro della commedia cinematografica* in « Bianco e Nero », n. 4, aprile 1950; *L'epoca d'ora del film comico* in « Cinematografo », N. S., A. I. n. I, novembre 1951.

ma i nostri comici " non lo sanno ", non lo pensano, non lo immaginano nemmeno ... » ([4]).

« E tutti, piú che attinti da aspetti della vita reale, dai suoi modi convenzionali, nascono da una visione divertita delle interpretazioni hollywoodiane della vita stessa, di questa sorta di convenzioni delle convenzioni; e con i modelli umani hanno questo rapporto indiretto, che da una parte gli schemi cinematografici americani sono le loro rappresentazioni piú banali e standard, dall'altra, come moda, sono a loro volta entrati nella vita » ([5]).

Dialettica dell'assurdo, satira delle convenzioni nel loro stesso ambito: sono questi due degli aspetti essenziali del nuovo cinema comico americano. Appannaggio, se vogliamo, anche delle comiche mute. Indici, comunque, di una « continuità » della tradizione.

« ... Sembra quasi un ripiego volgare: colpire clamorosamente l'avversario e poi scappare; e complicare la fuga — come al cinema era possibile — con auto fumogene, ponti traballanti, nubi di farina e di piume, salti dai cornicioni e dai tetti, esplosioni, sistole d'acqua, torte in faccia. Eppure, lasciatelo dire, quanta « cultura dello spettacolo » in queste *poursuites*, in questi volti infarinati, in questo strumento di gomma, largo e appiattito al vortice, che abbiamo visto tante volte nelle mani dei *clowns* bianchi, sbattuto sulla testa dell'« auguste »!... perché, come ha scritto Francesco Fratellini, « un pagliaccio non deve soltanto saper fare l'idiota per divertire la gente; deve essere acrobata, danzatore, prestigiatore e cavallerizzo, ciarlatano e un po' músicista. Il pagliaccio deve conoscere tutte le arti insieme: ecco che cosa occorre per divenire un *clown* sul serio, un *clown* in grande ... » ([6]).

L'elemento clownesco non è scomparso dai comici nuovi: basti pensare agli sberleffi di Danny Kaye, alle acrobazie dei Marx, alle temerarie scapicollature di Betty Hutton (*Perils of Pauline,* ad esempio), al vecchio Harold Lloyd ancòra in bilico sul cornicione del grattacielo in *Mad Wednesday* di Sturges (con la variante del leone), all'automobile inseguite dagli indiani attraverso la prateria in *Son of Paleface*.

Fa da contrappeso a tutto questo il valore, certamente considerevole, che ha una particolare intonazione della voce, dei particolari rumori, una certa battuta con le conseguenze che ne derivano. Le quali conseguenze, è purtroppo noto, non sono sempre all'altezza dei presupposti teorici (battute) che le determinano. Ma la colpa di questo non

---

([4]) ENNIO FLAIANO — *La lezione del clown* in « Il Mondo », Roma, 25 agosto 1951; « Cinematografo » — Roma, N. S., A. I, n. I, novembre 1951.

([5]) ENRICO ROSSETTI — *Il gusto del paradosso in Preston Sturges* — « Cinematografo » — N. S., A. I. n. I, novembre 1951.

([6]) MARIO VERDONE — *Umanesimo del comico* — « Sequenze » — n. 5-6, A. II, Gennaio-Febbraio 1950.

è da ascriversi, in certo senso, alla povertà inventiva delle sceneggiature, alla frettolosità delle regie (un solo regista « comico » esiste forse, ed è Preston Sturges), alle sgradite ma inevitabili interferenze della produzione? Ciò che, in ultima analisi, non dovrebbe scalfire, di fronte alla critica, l'effettiva validità, l'innegabile contributo portato dai comici nuovi, dai comici dell'« era del sonoro » alla storia del cinema.

E prima di passare ad esaminare, con maggior cura, alcune delle personalità piú significative di quest'epoca, non riterrei inutile accennare al fatto che il cinema comico (e quindi « tragico » portato ad estreme e capillari conseguenze) è stato trasportato, nella sua integrità estetica ed emotiva, dal muto al sonoro, da quel grandissimo artista che è Charles Spencer Chaplin. *Limelight* — mi si dirà — non è un film comico. Certo: ma allora non lo erano nemmeno *The Pilgrim, The Gold Rush* o *The Circus.*

Il fatto è che la Poesia, quando esiste, a malapena sopporta classificazioni di generi. E' tragica e comica al tempo stesso. Se lo può permettere (e non vedrei come si potrebbe negare questo concetto basilare) perché è al di sopra del bene e del male.

I primi anni del sonoro.

« La trovata, non nuova a dire il vero, applicata del resto con meccanica premeditazione nei confronti della Spagna in *The Kid from Spain* (Il Re dell'arena, 1932), dell'antica Roma nel *Roman Scandals* (Il Museo degli scandali, 1933) o delle « Mille e una notte » in *Ali Baba goes to Town* (Alí Babà va in città, 1937) rappresenta comunque un notevole sforzo, in sede di sceneggiatura, per liberare il protagonista dalla schiavitú dello *sketch* » [7].

La trovata, se cosí si può chiamare, è quella del « sogno ». Ed è evidente come questo sogno potesse comunque costituire un evidente e progressivo indice di sviluppo verso atmosfere se non certo « poetiche », perlomeno « divertenti ». Il piú delle volte però Eddie Cantor ha lasciato morire sul nascere le sue trovate, preferendo rifugiarsi nella battuta (unicamente fino a se stessa) o nei ritornelli cantati. Una sorta di fobía rivistaiola. Quando, in anni a noi piú vicini, altri comici — come il Kaye — seppero usare del film-rivista in funzione diretta della propria espressione, raggiunsero determinati climi para-poetici, fecero cioè del rutilante e vanesio « spettacolo » della rivista qualcosa che

---

[7] Fausto Montesanti — *Comici americani del sonoro* — « Sequenze » — A. II, n. 5-6, Gennaio-Febbraio 1950.

poteva calzar loro come un guanto. Da un punto di vista recitativo, oltretutto, il Cantor non possedé mai tali attributi di « comico » da poterlo far considerare al di fuori dell'epidermica « verve » spettacolare dei film chiamato ad interpretare.

« Piú fedele, in un certo senso, alla tradizione del cinema silenzioso è rimasto invece, fin dagli inizi, Joe E. Brown la cui comicità fa pensare piú al circo equestre che al varietà: persino la sua maschera, anche priva di trucco, è quella di un *clown,* piú che di un macchiettista » ([8]). Ed è certo da ricordare, una per tutte, la sua interpretazione di « Tisbe » in *A Midsummer Night's Dream* (Il sogno di una notte di mezza estate, 1935) di Max Reinhardt: acuta ed attenta ed originale interpretazione, oltretutto, del testo di Shakespeare.

Comunque il cinema comico dei primi anni del sonoro va un po' a tentoni. Come accadeva per gli altri generi, cosí anch'esso faceva dei tentativi — non sempre encomiabili o degni di nota — per intraprendere la nuova strada offertagli dal mezzo.

Assai degna di nota, comunque, l'apparizione di due comici, Will Rogers e Villiam Claude Fields, poco noti purtroppo in Italia, eppure assai indicativi per lo studio di un gusto, di una tradizione recitativa di cui il secondo ci ha dato prova in « *If had a million* » (Se avessi un milione, 1932), film che è riapparso anche recentemente sui nostri schermi, e in *David Copperfield* (1935), dove ci era dato assistere alla caratterizzazione del Fields, nel personaggio di Micawber, in chiave argutamente dickensiana.

Infine la coppia Stan Laurel-Oliver Hardy sembra preludere in modo chiaro (a parte alcune « trovate », purtuttavia accettabili in quanto « astrazioni », vale a dire come distaccate dalla mediocrità del contesto) al credito che il pubblico americano dà, e il fatto è curioso se non inspiegabile, ad un'altra coppia di pseudo-comici dei nostri giorni, Bud Abbott e Lou Costello. Certi fatti si possono definire con quattro parole: « gusto della scemenza » o della « risata facile ». O forse no: forse tutto ciò dipende dall'indagine « sociale » o « psicopatica » di certi strati di umanità. Il marxismo da una parte, la psicoanalisi dall'altra, potrebbero ofrse darcene una spiegazione. Ma si potrebbe mai addivenire a una conclusione per la quale certe incontrovertili e sotterranee esigenze dello « spettacolo » riterrebbero detta soluzione valida su di un piano « estetico » o « paraestetico »? Mi si permetta di esprimere i miei dubbi a tal proposito: il terreno dell'arte (o di ciò che pretende essere tale) non può essere legittimamente invaso se non coi mezzi stessi adatti a giudicarla e classificarla. Il marxismo o la psicoanalisi

---

([8]) Fausto Montesanti — *op. cit.*

sono, in definitiva, delle « filosofie » : e il « caso particolare », si voglia o no, sfugge sempre alla *weltanshauung*.

Il « caso particolare », è chiaro, è l'accezione del termine « spettacolo » in quanto tale, vale a dire strettamente circostanziato, nel significato che esprime, dalla *forma* che occupa. E viceversa.

I Marx.

« Alla mera esteriorità si ferma il comico puro e semplice : e rimane per questo in una zona che non è ancora quella dell'arte : dove umorismo e ironia, pure accettando i dati stessi della comicità, li trasportano sul piano della poesia, e li illuminano della luce che da questa si irradia » ([9]).

Il ragionamento può essere senz'altro applicato alla particolarissima « maniera » cinematografica dei fratelli Marx. Anche perché, se vogliamo, il loro modo di procedere è squisitamente letterario. « Anche le parole, cui noi ci affidiamo tanto facilmente, si frantumano e si sfasciano, e quei film ci appaiono, in un certo senso, elementari lezioni di semantica ». Per qualche inspiegabile ragione le loro parole non funzionano; nessuna possiede pi un significato proprio. « *Taglia!* » dice un giocatore, e Harpo taglia in due le carte sul tavolo con un'ascia. «*Ti frusterei a sangue*» minaccia Groucho; e subito dopo aggiunge, «*se tu avessi del sangue* ». « *Andiamo, su* » dice qualcuno ad Harpo, « *non puoi salvare capra e cavoli* »; ma Harpo apre un armadio e ci presenta una capra che ruminando placidamente cavoli dimostra di essere piú che salvata. E noi sentiamo la deficienza delle parole che sembrano possedere una realtà e che di colpo si rivelano inutili, poiché invariabilmente significano qualcosa di erroneo » ([10]). Antiletteratura, dunque : e, nel momento stesso, letteratura pura e semplice. « Letteratura » direi ch'è nell'immagine come conseguenza diretta delle parole : rari esempi ci sono di altrettale « sincronia » tra suono e immagine, di altrettale irripetibile « necessità ». I Marx agiscono in funzione diretta di tutto ciò che vanno dicendo : per questo nessuna loro battuta è da scartare. Il « peso » di questa loro *facoltà* letteraria, configura un'immagine concreta del reale : quella dove la pura « follia », il funambolismo piú acuto ha una stretta ragione di vita nell'ambito delle stesse ragioni « formali » che la determinano. Tuttociò non sarà « poesia » : ma vi è molto vicino, è

([9]) Rosario Assunto — *I segreti del comico* — « Cinema » — V. S., n. 118 — 25 maggio 1941.

([10]) Richard Rowland — *I fratelli Marx* — « Sequenze » — A. II, n. 5-6, Gennaio-Febbraio 1950.

illuminato « dalla luce che da questa si irradia ». Anche perché il « mondo » è visto dai Marx non nella sua reale profondità, ma nella sua copia conforme: una sorta di « calcomania » della realtà, ridotta a mimo in grazia d'una inesauribile e appropriata *vis* comica.

« ... non c'è mai abbastanza azione per loro » (11). Il cinema sonoro americano deve, in fondo, ai fratelli Marx, il prezzo della sua stessa « assuefazione » commerciale. Quello stesso prezzo per cui la realtà non soporta troppo a lungo mistificazioni, e si rifugia nel dorato, auspicato « impossibile ».

« .. l'evasione pura ci viene offerta da Marx. Essi non falsificano il mondo, come é stato falsificato il mondo dei programmi radio in cui « Porzia-Affronta-la-Vita », bensì ci presentano un altro mondo un mondo lunare che illumina il nostro rivelandoci in nonsenso dell'ambiente quotidiano in cui viviamo. Allora ci accorgiamo di comportarci con una solennità troppo vulnerabile agli attacchi dei fratelli Marx, i quali, con l'ingenuità della saggezza, avvertono: « *Ma l'imperatore non ha nessun vestito addosso!* » (12). E ci sentiamo meno disposti ad essere schiacciati dal peso della solennità, coscienti della nostra fralezza, coscienti che il nonsenso ha una sua poesia che il buonsenso non ha, coscienti nel piú profondo che, forse, questo mondo, se non senza valore affatto, ha certo meno valore di quello che gli avevamo attribuito ed è certo meno reale di quello che avevamo pensato » (13).

Il paradossale cartesiano.

Non sarà inutile, certo, scorgere la stretta parentela di gusto e di invenzione, d'educazione filosofico-letteraria che c'è tra l'americano Preston Sturges e il parigino René Clair. E, come conseguenza spirituale, d'anarchica ma « signorile » intolleranza.

Nel suo film inglese *The Ghost goes West* (1937), Clair fa dire, in piena Camera dei Comuni, da un rispettabilissimo lord: « ... Sí, miei nobili lord! I piú bei fiori dell'architettura scozzese sono stati trasportati dal loro suolo natío per essere trapiantati in un paese straniero da dove lo spirito scozzese è stato per anni bandito. E come se questo non bastasse, miei nobili lord, non solo i nostri castelli, ma anche i nostri antenati sono stati spediti oltreoceano per soddisfare il capriccio di un milionario che ... evidentemente non ha mai avuto antenati suoi! » Questa « esplosione » è concepita in diretta funzione spettacolare, non è in

(11) RICHARD ROWLAND — *op. cit.*
(12) La frase è citata dalla favola di H. C. Andersen *I vestiti nuovi dell'Imperatore.*

definitiva che la prosecuzione della « partita a rugby » di *Le Million* (1931) e dei « cappelli al vento » di *A nous la liberté* (1932). Sturges ripete a suo modo la scena in *Unfaithfully yours* (1949): « Siete voi il signor Suini, » « Chi, io? Perché proprio io? E perché gli volete parlare? » « Ma per affari, immagino; visto che chiamate affari il vostro lavoro » « Beh, voi come lo chiamereste? » « Io lo chiamerei una brutale violazione dei diritti della gente onesta; una profanazione della vita privata ch'è la base della dignità umana; un'infame, indegna e immorale persecuzione; un volgare mestiere mascherato nelle vesti della rispettabilità ma trasudante vergogna in ogni sua azione ... » « Sentite, signore ... » « ... il rifiuto del consorzio civile! Sono stato abbastanza chiaro? » « Sentite, signore, io sono il sarto qui accanto ... Con tutti i vostri argomenti, beh, dovreste essere alla Camera ».

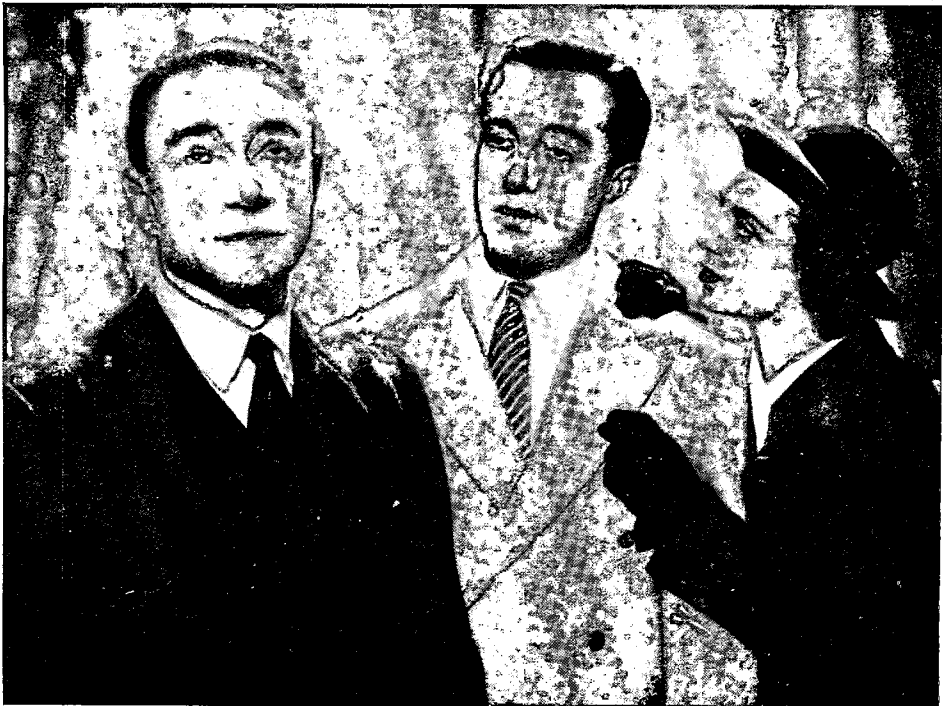
La « ragione », se vogliamo, al posto del « sentimento »: o meglio, intesa come « sentimento ». Delle cose e del tempo. Una funzione del ridere intesa in senso quintessenziato e raziocinante. La « vergogna dell'eccesso », si potrebbe anche dire, la stilizzata « misura » del riso. E, in termini cinematografici, è il « sophisticated » di miglior conio. Quello che arriva a costruirsi una propria « maniera »: non potrà mai esistere una « teoria » del trucco cinematografico se non realizzata nell'ambito del trucco stesso. Siamo lì: la « maniera della maniera ». Il « cogito ergo sum » di cartesiana memoria, trova — nei film di Clair — la sua applicazione estetica.

Analogo il discorso per Preston Sturges. Americano di nascita, clairiano (francese, parigino) per educazione e gusto. Non a caso egli produsse il film americano di Clair *I married a witch* (Ho sposato una strega, 1943).

Non è certo il primo, Preston Sturges, a dimostrarci l'umanità e verità della farsa. Tuttavia ce la dimostra: e il fatto va considerato, anzitutto, nella sua qualità di « prologo » alla creazione d'una maniera espressiva. Una volta ammesso poi che, in arte, il prologo ha da contenere in potenza gli svolgimenti e l'epilogo (ma, si badi, senza denunciarli), il giuoco è fatto: il « clima », farsesco in questo caso, è bell'e costruito. I mezzi tecnici di cui lo Sturges s'è servito — come avvertì Pietro Bianchi [14] furono quelli del « narratage » (la trovata di una voce fuori campo che commenta e introduce all'azione) e della proustiana « recherche » applicata alla narrazione cinematografica. Né sarà inutile notare come il secondo motivo, almeno esteriormente, scompaia quasi del tutto dopo le prime sceneggiature (*The Power and the Glory*, 1933; *Imitation of life*, 1935; *Easy living*, 1937).

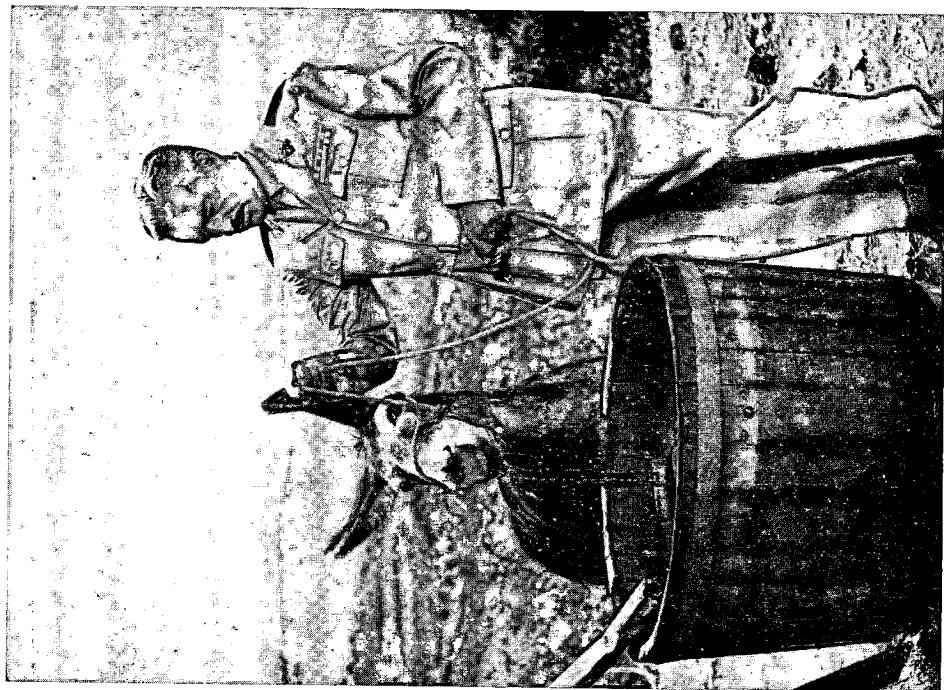
---

(14) Pietro Bianchj — *« Narratage » e « Recherche » in Preston Sturges* — « Cinema » — N. S. — Vol. I, A. II, n. 31, maggio 1949.

Manon Lescaut (1939)

Rose scarlatte (1940)

De Sica attore e regista: Teresa Venerdì (1941)

Altri tempi (1952): « Il processo di Frine »

Cento anni d'amore (1953)

Pane, amore e fantasia (1953)

Tempi nostri (1953): « Don Corradino »

Tempi nostri (1953): « Scena all'aperto »

Rimane, come punto-base della manifestazione artistica sturgesiana, la « trovata »: in essa, d'ora in poi, si attuerà ed esaurirà ogni aspirazione del Nostro alla « recherche ».

Lo Sturges comincia a dirigere i film che scrive: *The great Mc Ginty* (1939), *The Miracle of Morgan's Creek* (Il miracolo del villaggio, 1940), *Hail the Conquering Hero* (1940), *Christmas in July* (1940), *Lady Eve* (Lady Eva, 1941), *Le gros Lot* (1941), *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1941), *Palm Beach Story* (Ritrovarsi, 1942), *Mad Wednesday* (Meglio un mercoldí da leone, 1945).

La « trovata » è pure atteggiamento, particolarissimo e sempre diverso, del dialogo. Non esiste argomento sul quale lo Sturges non costruisca un'impalcatura risibile e farsesca. Dove, comunque, l'intelligenza è sempre pronta a sorvegliare, smorzare, moderare. Par quasi che lo Sturges provi un gusto matto (un « tormento » psicologico) a soggiogare una « materia » per natura vivida, bruciante, inconsulta. Ne sia esempio la nota filastrocca dei « proverbi » in *Mad Wednesday*: una strana assurda ma pur conseguenziale « *mélange* » tra una *materia* bruta e l'intelligenza che ad onta di tutto, la governa. Ed è qui la « trovata »: il « segreto » pel quale l'assurdo giuoco, il paradosso, val la pena d'esser « vissuto ». (« No, no ... vi dico che mai in vita mia ... » « Non siete troppo vecchio per imparare ». « Non si può insegnar cose nuove a un cane vecchio ». « Ogni cane è fatto per mordere ». « Lascia stare il can che dorme ». « Can che abbaia non morde ». « Chi dorme col cane si sveglia con le pulci ». « Aspetta un po')... che ne dite d'un po' di vino per la salute dello stomaco? E' dalla Bibbia. Su, chi tentenna è perduto ». « Le labbra che toccano il liquore mai le mie toccheranno ». « Mangia, bevi e sii felice ». « Il sacerdote e il profeta hanno errato per il troppo bere; sbagliano nel vedere, incespicano nel giudicare. — Isaia 28 » « M'hai fregato »). Non v'è sosta, infine, il « tormento estetico » (realizzato attraverso la farsa, la comica, la satira) riesce ad assumere significati di portata assai piú vasta delle parole dietro le quali si maschera. Nello stesso *Mad Wednesday*: « Miss Otis, quando Ortensia, la sua sorella piú grande, venne a lavorare qui, circa 17 o 18 anni fa, io me ne innamorai. Era un'amabile ragazza ». « Sí, lo so. Voglio dire che s'innamorò di lei. Fu lei stessa a dirmelo ». « Oh, mi fece proprio perdere il senno. Le mie condizioni a quei tempi non mi permettevano però di contemplare il matrimonio ... » « Lo so ... di disse anche questo ». « Quando lei, molto saggiamente, smise di aspettarmi e sposò l'uomo di cui tuttora illumina l'esistenza, sentii che la mia stessa vita era finita; no, non sarei piú stato capace di amare ... Lo splendore del sole era per mé definitivamente annegato dietro le nubi ». « Lo so ». « Mi sbagliavo ».

Le « aree depresse » di *Sullivan's Travels,* che rimane a tutt'oggi il capolavoro di Sturges, con « i disgraziati galeotti » che « si consolano delle frustate coi film comici della domenica » ([15]), la donna a caccia di milioni di *Lady Eve* (satira, oltretutto, della « prepotenza » del sesso), e — nello stesso *Sullivan's Travels* — la scoppiettante, la mirabolante corsa in automobile (l'imprevista e inconsulta « logicità » delle prime comiche, cosí cara alla Sturges), non sono in definitiva che il corrispettivo « visivo » dell'assunto che altra volta il regista espresse attraverso il dialogo.

Al disotto di ogni risata che si fa alle paradossali « situazioni » prospettate dallo Sturges, alberga anzitutto una perspicua facoltà intuitiva di carattere dommatico: una sorta di religiosità del pensiero, se vogliamo. Da Cartesio in poi, questo penseiro non fu che « sostanza »: discutibile punto di vista, lo ammetto. Ci sarebbe, a tal proposito, da ricordare quel tal « filosofo » che irrideva — poco tempo fa — la frase di Chaplin in *Limelight*: « Il cuore e la mente ... che eterno enigma! ». Mi par persino ovvio notare che la poesia, in quanto tale, non sopporta classificazioni, o citazioni che la estraneino dal contesto per la quale è stata concepita. In quanto è essenzialmente « sostanza » non sola « forma ». Aver ridotto a « sostanza estetica » l'idea cartesiana è perciò merito di René Clair e di Preston Sturges. E le discussioni sulla validità dell'*idea* non hanno valore alcuno (se non in linea filosofica astratta) una volta che siano estraniate dalla piú concreta validità dello *spettacolo.*

La poetica degli sberleffi.

« ... è il buon giovane americano, magrolino e biondastro, che fa la cura del latte e sogna celestiali (ma ben nutrite) donzelle e intrepide avventure. Ad ogni epoca i suoi eroi. Anche quelli comici. Oggi l'America aspira al « tipo-ottimista ad ogni costo ». Ed ha trovato Danny Kaye che — guarda un po'! — se ne fa le beffe ... Credo che Van Johnson o Alan Ladd potrebbero specchiarsi in Danny. E, allora, verrebbe proprio loro da ridere, di cuore, ma di loro stessi. Forse capirebbero la lezione, forse la pianterebbero. Non avremmo piú il glorioso protagonista di inverosimili gesta aviatorie, l'appiattimento spirituale del « western » in un genere « fumettistico » o la solita storia dello scrittore de « Il toro timido » idolatrato dalle « giovani fanciulle in fiore » di ogni quartiere di Manhattan » ([16]).

([15]) Pietro Bianchi — *op. cit.*

([16]) Tito Guerrini — *Danny fa sberleffi al tipo ottimista* — Il Momento-Roma, maggio 1951 — « *Dagli sberleffi di Danny ai freddi colpi di pistola* » — Il Progresso d'Italia — Bologna, 21 giugno 1951.

Starei per dire che Danny Kaye rappresenta un po', ai giorni nostri, la figura di Don Chisciotte. La stessa facoltà di entusiasmo, la stessa ingenua ed eroica « follia » è alla base della sua ispirazione comica (quando non sia traviata da esteriori sovrapposizioni commercialistiche); la sua pena e la sua gioia — tramutate in lazzi e sberleffi — non possono a meno di ricordare l'errante cavaliere dalla triste figura. Danny, però, dicevo, « fa la cura del latte, è biondastro e magrolino »: è la normale, chiusa abitudine alla vita quotidiana che asserraglia il « puro folle », ne smussa e, al tempo, ne acumina gli artigli. Il Don Chisciotte dei nostri giorni è, in definitiva (e lo stesso Cervantes la pensava così) un eroe alla buona. Di qui, il significato e la portata dei suoi attributi, « umoristici » al punto di divenire « umani » e, se vogliamo, « tragici ».

In Kaye, certo, minore è la fantasia, la foga inventiva: il suo personaggio non riesce mai a raggiungere le sfere dell'arte. Ma se l'Hidalgo pugnava contro i mulini a vento credendoli giganti, Danny sognerà rombanti aeroplani che sfrecciano per il cielo, sognerà la favolosa avventura dello « smilzo che scende in città », sognerà difficilissime operazioni chirurgiche e romantici battelli a ruote sul Mississipi. Anche lui, come l'eroe della Mancha, possiede una « sua » realtà, diversa da ogni altra (e dalla morale corrente), per la quale la « follia » diventa categoria etica.

Quanto poi all'affermazione che « ... mentre nel racconto ([17]) la morale dei sogni è negativa... al contrario nel film i sogni sono tutti positivi, ed è nel sogno d'altra parte che il nostro eroe trova la soluzione dei suoi tormenti terrestri, senza contare che l'idea del superuomo, dell'eroe invincibile è un oppio solleticante per gli uomini semplici e sprovveduti ... » ([18]), essa fa parte senza meno di una purtroppo diffusa concezione critica secondo la quale è giustificata, sul piano estetico, l'intrusione di fattori politici o sociali in senso lato, che si esprimono attraverso simboli linguistici come « positivo » e « negativo » e che, nel caso specifico, non corrispondono per nulla alla realtà dei fatti. Non vedrei infatti ombra di ottimismo facile in *Sogni proibiti*, non certo il protagonista trova nel sogno la « soluzione dei suoi tormenti terrestri »: al piú, ne fa argomento risibile, vi satireggia su secondo i « punti » intellettuali e d'intuizione artistica a sua disposizione.

Si noti infine come il Kaye, quando può, non cerchi di dire una « parola » in piú del necessario: non sia cioè amante della « battuta » in quanto tale, ma preferisca affidarsi al complesso di soluzioni recitative che emanano dalla particolare « situazione » filmica in cui si tro-

---

([17]) *The secret life of Walter Mitty* di James Thurber.
([18]) *m. m.* — *Sogni proibiti* — « Bianco e nero » — A. X, n. 5, maggio 1949.

va, al movimento del volto o della persona. In ultima analisi egli si rifugia nello « scherzo » della fantasia mimica e rivistaiola.

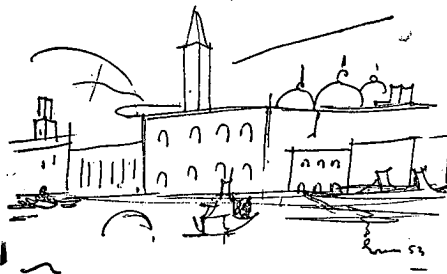
Il cinema comico del periodo sonoro deve insomma, a mio avviso, a Danny Kaye le « pause di silenzio » dei suoi film, quelle cioè piú rumorose ed « éclatantes », dove il nostro realizza — a suo modo e attraverso un particolarissimo processo interiore — quella sua « poetica degli sberleffi » che lo accosta (sia pur nei suoi limiti) alla donchisciottesca « follia ».

A Bob Hope non dovrà invece che un prosieguo di battute indovinate e divertenti (ma non sono mai soluzioni cinematografiche, altro che casualmente), a Betty Hutton l'apporto corposo di un entusiasmo e di una foga che, a lungo andare, vengono a noia.

Registi comici, si è detto (a parte l'eccezione di Preston Sturges), non esistono: a meno di non voler considerare come tali certe inaspettate e saltuarie soluzioni di George Marshall o del primo Rudolph Maté.

Considerare quindi il nuovo cinema comico americano in base agli apporti creativi della regía, non è piú possibile. Il « comico nuovo », nell'odierna produzione hollywoodiana, è l'attore. Su di esso bisogna centrare l'attenzione e, semmai, fondare speranze. Molte di esse vanno miseramente a fondo (Budd Abbott e Lou Costello, Red Skelton, Dean Martin e Jerry Lewis) per mancanza di materia prima: fantasia.

Alcune altre, come si è visto, no. Bisogna tenere il fatto nel conto dovuto.

Tito Guerrini

Viaggio in Italia

di Roberto Rossellini

(Frammenti di dialogo (1)

Alexander Joyce ha ricevuto in eredità da uno zio, morto a Cava dei Tirreni dopo un lungo soggiorno in Italia, la villa in cui questi si era ritirato a trascorrere gli ultimi anni della sua vita, lontano dalla natía Inghilterra.

Per entrare in possesso dell'eredità Alex (George Sanders) e sua moglie (Ingrid Bergman) sono costretti a recarsi in Italia.

Sarà anche una buona occasione per conoscersi e per compiere un lungo viaggio insieme; la vita tra i due coniugi infatti prosegue da dieci anni correttamente affettuosa, senza una vera amorosa confidenza.

L'aria dolce e l'atmosfera di contemplativo abbandono in cui Alex e Katherine si vengono a trovare nella villa assolata opera stranamente sul loro spirito; si risvegliano i piú impensabili sentimenti, suggeriti dai luoghi e dalle persone che circondano i due sposi con la loro carica vitale e con un terribile potere fantastico di trasfigurazione, sicché dopo un susseguirsi di contrasti sin quasi alla rottura del matrimonio, sopraggiunge tra i due una vera profonda e spirituale conoscenza.

Nel dialogo che riportiamo, Alex e Katherine, dopo un pesante e succolento pranzo meridionale, stanno sdraiati al sole nella terrazza della loro villa.

Dalle confidenze che, per la prima volta da quando sono sposati, si fanno, inizia insinuante e sottile il motivo del loro risveglio all'approfondimento della vita spirituale e all'amore.

---

(1) Ci fermeremo, quando il film uscirà in pubblica visione, a compiere un lungo esame di « Viaggio in Italia » (Soggetto di Rossellini e Brancati - Regia di Rossellini - Interpreti Ingrid Bergman e George Sanders - Musiche di Renzo Rossellini).

Qui vogliamo soltanto indicare ai nostri lettori l'ulteriore passo in avanti compiuto da Roberto Rossellini verso quel realismo psicologico e intimista, in cui agisce il desiderio di ricerca dei nessi profondi tra il mondo delle cose e quello degli spiriti e l'esigenza di un'analisi lieve ma penetrante dei sentimenti con la certezza di trovare al fondo di essi — quando siano risvegliati dalla bellezza e dalla semplicità delle cose — la verità.

A questo risultato molto contribuisce un Rossellini, che dalla regia va risalendo alla letteratura ed alla filosofia (il processo inverso degli intellettuali che si accostano al cinema), e la interpretazione sensibilissima, sofferta e misuratissima di Ingrid Bergman, oltre al dialogo di cui diamo un breve saggio, la cui scarna espressione, aderente alla lingua parlata, è dovuta in gran parte a Vitaliano Brancati.

La parte del dialogo qui riprodotta segna il momento in cui il dramma dell'incomprensione e dell'ansia di conoscenza entra nel suo momento cruciale.

ALEXANDER: Ho un'arsura che non riesco a colmare ... E tu?

KATHERINE: Io ... Hai visto ... Non ho assaggiato cibo.

ALEXANDER: Non so cosa sia ... Forse quell'aglio e tutto quel grasso ... Guarda, ho bevuto tutta una bottiglia di vino.

KATHERINE: Stai attento che non ti faccia male.

ALEXANDER: No ... Ma dove sono spariti?...

KATHERINE: Non so, li ho uditi parlare in casa ...

ALEXANDER: Vado a vedere se trovo qualcuno.

Si alza con la bottiglia vuota in mano e si reca presso la casa dei guardiani.

ALEXANDER: Scusate, sono dispiaciuto di dovervi disturbare.

CONTADINA: Ehi, che c'è?

ALEXANDER: Ho molta sete. Sà, il cibo ... Non sono abituato a questi condimenti ...

CONTADINA: Ma che volete?

ALEXANDER: Qualcosa da bere.

CONTADINA: Se volete vino non vi posso servire perché non ho la chiave della cantina.

ALEXANDER: Qualcosa da bere. Questo vino è eccellente ... Vede ... Vino ...

CONTADINA: Ah, ho capito ... Il tappo ... Beh, che è successo al tappo?

ALEXANDER: Questo vino è ottimo ... Vorrei che riempiste la bottiglia ...

CONTADINA: Ah, avete rotto il tappo. E non fa niente. Ce ne mettiamo uno di sughero ...

ALEXANDER: Ma lei non mi capisce ... Voglio che mi riempia la bottiglia ...

Hanno fatto, Alex e la contadina, alcuni passi, cercando di spiegarsi a gesti, sino a quando interviene il marito della donna.

CONTADINO: Ma se non capisce, perché fai tanta confusione? Portalo dal signorino Tony ... Quello capisce e ti spiega ...

CONTADINA: Si. Si. Noi non ti capiamo. Vieni con me. Vieni. Vieni.

ALEXANDER: Come si permete di parlarmi in quel modo!

CONTADINA: Io non capisco ... Vieni. Vieni. Venite. Vieni qua.

La contadina, seguita da Alex, bussa a una persiana della *dépendence* dove fanno la siesta Tony e Natalia, i due giovani sposi che hanno fatto da

guida ad Alex ed alla moglie e che hanno custodito in loro attesa la villa. Natalia apre, mezzo assonnata ed, in sottoveste; appena scorto Alex si copre alla meglio.

NATALIA: Sí. Chi è?

CONTADINA: Scusate, non lo capisco l'Inglese. Che vanno trovando?

NATALIA: Dice che non capisce ...

ALEXANDER: Muoio di sete. Voglio qualcosa da bere.

NATALIA: Il signore vuol bere. Del vino.

CONTADINA: Ma questo è turco. Come si può capire? Faceva cosí con la bottiglia. Che avreste capito voi?

Adesso si è affacciato anche Tony. E' scomposto; stava evidentemente a letto.

TONY: Poveretta, non poteva capire. Gli faceva i gesti sbagliati.

ALEXANDER: Perché, che gesti dovevo fare?

NATALIA: Riempire si fa cosí ...

ALEXANDER: E per avere una bottiglia di acqua minerale?

TONY: Semplicissimo. Il signore vuole anche una bottiglia di acqua minerale.

Alex fa per allontanarsi e vuol chiudere la persiana.

TONY: Chiudo io.

Alex ritorna a sedersi accanto a Katherine.

ALEXANDER: Dormono tutti. Sembra mezzanotte ... Dórmi anche tu?

KATHERINE: No ... Si sta cosí bene al sole. Vieni anche tu (*mormora*) Tempio dello spirito ... Tu ricordi quel povero Charles?

ALEXANDER: Quale Charles?

KATHERINE: Charles Lewington.

ALEXANDER: Ebbene?

KATHERINE: E' morto ... due anni fa' ...

ALEXANDER: E l'hai saputo solo adesso?

KATHERINE: No, l'ho saputo il giorno dopo la sua morte ... due anni fa' ...

ALEXANDER: In verità io non ricordo. Charles Lewington. Dove lo abbiamo conosciuto?

KATHERINE: Da Omero Smiths.

ALEXANDER: Era un avvocato?

KATHERINE: No, era un poeta ... alto, sottile, biondo, pallido, spirituale ... Aveva fatto la guerra in Italia ... Era stato qui ...

ALEXANDER: Forse comincio a capire chi è ... Lo vedemmo una volta ad un concerto di Arthur ... Si dovetette alzare ed uscire dalla sala perché non poteva frenare la sua tosse.

KATHERINE: Era molto ammalato. Si era ammalato durante la guerra.

ALEXANDER: Ora ricordo meglio ... Feci una riflessione a proposito di quel giovanotto.

KATHERINE: Quale?

ALEXANDER: Che la tosse rivela un uomo più della sua voce.

KATHERINE: E che cosa rivelava la tosse di Charles?

ALEXANDER: Uno sciocco.

KATHERINE: Non era uno sciocco. Era un poeta.

ALEXANDER: E che differenza c'è?

KATHERINE: Charles ha scritto dei versi meravigliosi.

ALEXANDER: Comprerò i suoi libri.

KATHERINE: Non ha scritto libri, era troppo giovane. I suoi versi sono rimasti inediti.

ALEXANDER: E tu come li conosci?

KATHERINE: Me li ha letti lui ... Alcuni li ho anche ricopiati ... « Tempio dello spirito, non più corpi ma immagini pure, ascetiche, al cui confronto gli stessi pensieri sembrano carne opaca e pesante ».
Li ha scritti qui a Napoli, mentre era sotto le armi. E' il museo di Napoli dove pare ci sia una delle più importanti raccolte di statue antiche ...

ALEXANDER: Non ho mai saputo che eravate tanto amici.

KATHERINE: L'ho conosciuto prima di conoscere te ...

ALEXANDER: Ne eri innamorata?

KATHERINE: Andavano molto d'accordo. A Coping Farm stavamo molto insieme. Poi si ammalò gravemente e non si poté nemmeno visitarlo. Quasi per un anno non lo vidi. Alla vigilia del nostro matrimonio, la notte prima di partire per Londra, stavo preparando i miei bagagli quando sentii un rumore di sas-

solini contro la mia finestra. La finestra era cosí bagnata dalla pioggia che non potevo vedere... ed allora corsi giù come ero, uscii in giardino e là in fondo c'era lui...

KATHERINE: (*cont.*) Tremava dal freddo. Era cosí strano e romantico... Voleva forse provarmi che anche con la febbre affrontava la pioggia per vedermi... O forse voleva morire...

ALEXANDER: Molto poetico tutto ciò... Molto più poetico dei suoi versi...

Il film d'informazione a Berlino, Locarno, Venezia

Lo sviluppo impresso dalla Direzione della Mostra di Venezia alle presentazioni di film documentari è uno dei tratti caratteristici dell'evoluzione della grande manifestazione veneziana, nelle sue recenti trasformazioni. Film d'arte, film pedagogici, cronache di viaggi e di esplorazione, film scientifici applicati alla medicina e alla chirurgia, film di volgarizzazione e di diffusione delle conoscenze compongono, in numero di duecento e più, un autentico « pre-festival » snodantesi per otto o dieci giornate. Costretti a delimitare la nostra trattazione, ci limiteremo, scartando le categorie dei film d'arte e dei film pedagogici, alla categoria dei film d'informazione. Per classificare tali film li distingueremo in due gruppi principali: quelli che trattano della Natura e quelli che trattano dell'Uomo. A tal uopo, includeremo ugualmente alcuni film di particolare interesse che sono apparsi ai festival di Berlino e di Locarno.

Ad onta delle precarie condizioni che minacciano in tutti i paesi il documentario, l'attività di questa branca della produzione cinematografica resta assai considerevole, per la vasta estensione delle sue curiosità, la diversità dell'ispirazione e degli stili, la profusione dei talenti che in essi si manifestano e il loro perpetuo rinnovarsi, i tesori d'invenzione, di fantasia, di poesia che in essi si dispensano ... Non si osserva affatto, in tale campo, quella fiacchezza, quella sclerosi nella ripetizione dei medesimi temi che tanto irrita gli osservatori del cinema normale.

I. - Film d'informazione sulla Natura.

Innanzi tutto, ben inteso, il famoso film di Walt Disney, *Pescatori alati*: celebre tanto per le prodezze nell'osservazione degli animali e nelle riprese, quanto per la stupefacente abilità del montaggio, particolarmente il finale sulla Rapsodia di Liszt (anche se sia stato necessario, per arrivarci, modificare qua e là, mediante trucchi, la velocità reale dei voli ...). Questo film prende e incanta, riconducendoci all'antica e

originaria familiarità tra l'uomo e gli animali di cui conserviamo la nostalgia da che mondo è mondo.

Abbandonando ogni intento di poesia, *Le api vivranno* (Miro Bernat, Cecoslovacchia) illustra una ricerca di laboratorio per vincere una nuova malattia che minacciava di devastare gli alveari; *I denti del vento* (Michael Hankinson, Gran Bretagna) tratta delle locuste e delle devastazioni da esse compiute, particolarmente in Africa e nell'Asia minore. Nell'epoca in cui l'uomo scopre inprovvisamente che le possibilità di nutrimento sono strettamente commisurate alla popolazione del globo, questo flagello appare come un grave pericolo; e già grandi campagne di sterminio sono intraprese da Stati Uniti, Gran Bretagna e U.R.S.S. d'intesa con i governi dell'Iran o del Pakistan. Di passata, facciamo conoscenza con l'apparato masticatorio della locusta.

La canzone della foresta (Cecoslovacchia) è un lungo documentario lirico sul mistero e la maestà delle solitudini delle foreste e il brulicame di vita vegetale e animale che vi si nasconde. *L'orto botanico di Nikitzchi* (J. Oziorov, URSS) ci fa visitare un vasto parco ex imperiale trasformato in una stazione di studi botanici in cui innumerevoli specie e varietà di fiori ornano i prati e le serre. *Fishing in the water Wilderness* (Ed. Dodd, USA) è una visita al Parco Nazionale di Everglades, in mezzo ai pesci e agli uccelli protetti, con dei bei corsi d'acqua che s'immergono nella giungla acquitrinosa. *Main Street under the sea* (Bronson Hartkey, USA) presenta, in bellissimi colori, la fauna e la flora sottomarine della Bermude, nonché i trastulli e le civetterie di una graziosa tuffatrice. *The sea around us* (Irvin Allen, USA) mescola quadri diversi ed evocazioni dei tempi preistorici, piú o meno convincenti, con delle riprese dirette di tempeste, di navigazioni, di pesche, di un carattere grandioso e sorprendente. *The white frontier* (Anthony Gilkison, Gran Bretagna) è la relazione di una spedizione artica inglese nei pressi della Groenlandia, fatta nel 1952. La missione sbarca, entra in contatto con quella terra ostile, stabilisce contatti via radio con la guarnigione americana dell'estremità settentrionale di Thule. Ma varie peripezie ostacolano la riuscita del viaggio, e il ritorno è drammatico.

Più vicino a noi, *Bora su Trieste* (G. A. Vitrotti, Italia) descrive il famoso vento che di quando in quando cala dalla montagna e agita Trieste con le sue tempeste a 150 km. all'ora. Si trova, in questo « réportage » vivo, variato, allettante, il senso della vita e quell'accento autentico che incantano tutti gli appassionati del cinema e che è tanto spesso il privilegio dei cineasti italiani. *Sardegna, l'Uomo* (Ugo Fasano, Italia) è una presentazione, dall'andatura classica, degli aspetti caratteristici dell'isola: i suoi paesaggi severi e talvolta deserti, o al contrario fertili e curati come giardini. Cammin facendo, incontriamo

gli enigmatici Nuraghi, e attraversiamo le pittoresche località di Cagliari, Olbia, Sassari, Bosa, facendo la conoscenza dei tipi fisici degli abitanti, dei loro costumi, mestieri e divertimenti.

Inno prestigioso, infine, alla bellezza della natura, *I fiori* (Enzo Trovatelli, Italia) presenta, in una serie di mirabili sequenze, lo schiudersi dei fiori, con effetti di rallentamento strettamente ritmati sulla rimarchevole partitura di Roman Vlad: lo splendore, la morbidezza delle corolle è mirabilmente resa dal Ferraniacolor, e il film appare un autentico capolavoro.

Tra i film di viaggi, ecco innanzitutto *L'appel du Sud* (C. G. Duvanel, Svizzera), « reportage » poetico al Gottardo, punto di giunzione tra il Nord e il Sud, di una bella qualità sia d'immagine che di spirito. Il film richiama l'antico itinerario delle diligenze, poi la perforazione del Tunnel nel 1872-1882; mostra la costante presenza delle squadre di manutenzione per assicurare la viabilità in tutte le stagioni. « Il richiamo del Sud » è il richiamo del sole e dei fiori, sempre accolto dai popoli del Nord ... La Svizzera, con *Ballon vole,* presentato al Festival di Locarno, ha mostrato un'opera originale e squisita, che rinnova con molta abilità la formula, tanto spesso banale, del « film turistico ». Un concorso di palloni per ragazzi permette di presentare e percorrere le differenti regioni più caratteristiche del paese. *Trieste a colori* (Ferry Meyer, Italia) è una graziosa passeggiata, dalla cattedrale di San Giusto fino alla città bassa, ottenuta col seguire la corsa rapida di una graziosa fanciulla in abito rosso vivace ...; gli aspetti dei monumenti, del porto, della Piazza Grande si succedono con quella fantasia e quell'animazione che son proprie del giovane cinema italiano; alla fine, tuttavia, il film si perde un po' nei « docks » e nei depositi di petrolio ... *Il Carnevale di Binche* (G. de Boë, Belgio), è la cronaca di una festa tradizionale che unisce il tema della Natura a quello della Morte per il rinnovarsi della stagione ...; è la sopravvivenza di uno di quei grandi Carnevali di un tempo, in cui si ritrovano gli aspetti straordinari dei costumi, delle maschere, le celebri acconciature delle fanciulle a base di piume di struzzo, le guarnizioni di sonagli, il getto delle arance alla folla ... E' forse il ricordo di una visita di Incas alla Corte di Margherita, sorella di Carlo Quinto, che rivive in questi pittoreschi cortei.

L'oro verde della Finlandia (Erik Blomberg, Finlandia) è un documentario « classico » sulle foreste della Finlandia, sola ricchezza del paese, e sulla loro valorizzazione: taglio dei tronchi, trasporto, fabbricazione del compensato, della cellulosa, della carta, esportazione dei prodotti ...

L'India aveva inviato numerosi film: *Himalaya sacro, Terra mistica* mescolano il pittoresco della natura a quello dell'arte antica e

a quello dei lavori e delle occupazioni dei contadini, come pure al pittoresco dei paesi, dei templi e delle città abbandonate)... Talvolta questi film tradiscono debolezze, ripetizioni e irregolarità, dovute all'eccessiva abbondanza della produzione degli stabilimenti del signor Bhavnani; e, altrettanto spesso, risalta, ad occhi non prevenuti, l'immensità dello sforzo di equipaggiamento e di civilizzazione compiuta dagli inglesi, durante tre secoli, in quel paese.

Altro buon risultato: *L'eredità di Lanka* (R. Keene, Ceylan), dedicato ad alcuni luoghi di pellegrinaggio: rovine abbandonate di Anuradhapura e di Polonnaruwa, antiche capitali religiose dell'isola, sgombrate e abbandonate alla foresta, nonché il Monte di Adamo. Il misticismo dei luoghi si esalta nella maestà dei posti, nell'immensità delle distese e nella solitudine serena.

They planted a stone (Robin Carruthers, Gran Bretagna) espone un piano di valorizzazione del Sudan egiziano attualmente contestato (dighe, irrigazioni, centrali idroelettriche, fertilizzazione del suolo); oltre al suo interesse descrittivo questo film è pure una significativa testimonianza della tenacia del popolo britannico. Non meno interessante, *I pascoli del sole* (Giorgio Moser, Italia) è una visita alle isole di Bagiuni, di fronte alle coste della Somalia, dove sopravvive, fra le popolazioni minacciate di estinzione, il ricordo dell'opera civilizzatrice dell'Italia. *Tanga Tika* (Dwight Mong, Tahiti) è una pittoresca passeggiata a Tahiti, possedimento francese dell'Oceania di cui vengon descritti certi riti nuziali e diverse usanze degli abitanti; si vedono anche le cerimonie del 24 luglio, che viene qui festeggiato con parate militari, bandiere, gare sportive e fuochi d'artificio... Ci si incanta a ritrovare, in questo film, il pittoresco, l'esotismo e l'emozione che riscontravamo un tempo nei film « dei mari del Sud », *Moana*, o *Tabu*...

II. - Film d'informazione sull'Uomo.

Una prima menzione dev'esser riservata a *Inchiesta parlamentare sulla miseria* (Giorgio Ferroni, Italia). E' il « rapporto filmato » di una commissione del Parlamento sullo stato di povertà delle provincie della Calabria, degli Abruzzi, delle Puglie (mancanza d'acqua, igiene precaria, fognature inesistenti, abitazioni insufficienti, promiscuità, abbandono delle terre, ecc.). Al di là delle statistiche e delle relazioni di municipi e prefetture, il film *fa vedere;* e l'elemento umano che in tal modo vien messo in luce costituisce una testimonianza patetica indimenticabile. Ad esso va avvicinato *Cristo non si è fermato ad Eboli* (Michele Gandin, Italia). Parafrasando il titolo famoso del libro di Carlo Levi, nel quale racconta gli anni del suo confino, il film è dedicato all'opera intrapresa nelle diseredate regioni del sud per lotta-

re contro l'analfabetismo. E' un elemento essenziale della campagna intrapresa da Roma per rivelare le condizioni generali di vita e di lavoro nel mezzogiorno italiano. Con questi due film, l'Italia apre al cinema una nuova strada nello studio dei fenomeni umani e nell'azione sociale.

Non meno sorprendente è il quadro disegnato da *La capitale è Varsavia* (L. Perski, Polonia) e da alcuni passaggi di *Giuramento* (Jerzy Bossek, Polonia), che mostrano la ricostruzione di Varsavia, che si poteva credere essere stata annientata dopo la duplice o triplice distruzione subita durante l'ultima guerra mondiale ... La città rinasce tuttavia, a prezzo dell'immenso sforzo spiegato dalla Polonia; e l'opera già compiuta e i lavori in corso son presentati su di un tono eroico sorprendente e talvolta sconvolgente (anche se non sempre il tono del commento parlato è accettabile). Ad essi si può affiancare *Das Berliner Schloss* (Leo de Laforgue, Germania) presentato al Festival di Berlino: il film è dedicato al Castello Reale di Berlino, danneggiato nella distruzione della città da parte dell'aviazione alleata e che ora viene brutalmente « smantellata » dal governo della Germania orientale. E' un richiamo « retrospettivo » degli aspetti del monumento, dei cortili, delle facciate decorate con ornamenti e statue, che componevano un insieme omogeneo di arte rococo. Poi c'è il ricordo della progressiva distruzione ad opera dell'aviazione anglo-americana; infine lo smantellamento per mezzo di mine, allo scopo di ottenere una vasta spianata destinata alle manifestazioni di massa del regime popolare. Berlino, salita tardi al rango di capitale, era povera di monumenti antichi; e il film pone in risalto il vivo rimpianto e la nostalgia di una gran parte dei tedeschi per quel monumento legato alla storia della nazione.

Meno vasto per dimensioni e più « intimo », *Ma Jeannette et ses copains* (Robert, Menegoz, Francia) è uno studio sociologico trasportato sul piano umano, applicato a un villaggio di minatori che lavorano nelle cave semiabbandonate della regione di Alès e di Grand-Combe, alle condizioni di lavoro, le distrazioni dei minatori, le loro abitudini, i loro divertimenti, una festa di fidanzamento, la celebrazione del 14 luglio, ed anche un incidente ... compongono una sequenza di quadri singolarmente avvincenti ed espressivi, grazie alla perfetta discrezione e al gusto del regista, perfettamente libero da tutte le remore che sono consuete a un tal genere di « reportage ».

Abbiamo anche notato *Zolfo* (Giuliano Tomei, Italia), interessante testimonianza sulle condizioni di lavoro nelle miniere siciane, benché questo film non riesca a cancellare dal nostro ricordo il sorprendente *Isole di Cenere* (Giovanni Paolucci, Italia) che fu presentato a Cannes e poi a Berlino: un magistrale « reportage » dalle Isole Lipari, dove si ricava la pietra pomice. Il sole ardente imbianca

il cielo e il mare come il bianco turbinio del suolo polveroso; e la sola macchia di colore è il bruno rossastro dei toraci degli uomini e il rosso fazzoletto delle donne che raccolgono piegate in due la pietra pomice; è un sorprendente documento umano e al tempo stesso una prodezza del pittoresco cinematografico. Qui ugualmente il gusto e la liscrezione dell'autore raggiungono il loro scopo piú efficacemente di quanto non l'avrebbe raggiunto l'insistenza del tratto.

« *Elle sera appelée femme* » (Gérard De Boë, Belgio) è un « documento umano » piú complesso e di una ricchezza diversa; il film offre pertanto una composizione più saporosa, con un serrato contrappunto degli elementi pittoreschi e psicologici ... Questa fu senza dubbio una delle opere maggiori presentate al Festival di Venezia. Gérard De Boë aveva già portato dall'Africa numerosi film che studiavano i negri del Congo, dai quali traspariva un interessante sentimento di simpatia umana. Il suo nuovo film presenta una rimarchevole serie di sculture negre; ed è al tempo stesso un tentativo di interpretazione dell'anima dei negri. Un oscuro senso drammatico pesa sul film, che è di una poesia misteriosa ed inquietante. Aggiungiamo per concludere uno stupendo documentario esotico presentato al Festival di Locarno: *La Chine*, girato da Emile Berna nel 1937, al principio della guerra fra Giappone e la Cina. Sopratutto, il film è dominato dagli aspetti della condizione umana: brulicar di folla nelle strade, ammassamento nelle minuscole abitazioni, cumuli di barche sulle sponde del fiume dove vive una moltitudine di gente, visione del lavoro di « colies », facchini, barcaioli, conduttori di portantina, che fanno dell'uomo una autentica bestia da soma.

Le attualità.

Legati immediatamente all'attualità, *Les soucoupes volantes* (prod. Filmaufbau, Gottingen) è una realizzazione rimarchevole che si propone di esporre tutto ciò che si sa — o si crede di sapere — su questi misteriosi ordigni, che forse non esistono affatto. Una carta mostra le regioni, assai numerose, dove sono stati *visti* dei dischi volanti; poi il film presenta i *fatti* di cui esistono le asserzioni di « testimoni »: lucentezza, velocità, forma, andamento del percorso ... una sequenza in disegni animati analizza l'eventualità di una illusione ottica; il film si conclude con un tentativo di interpretazione. Al di fuori del suo stesso soggetto e del suo mistero, il film è molto interessante per le sue qualità di varietà nelle scene rappresentate e di allegra vivacità. « *E* » *comme Europe* (Geza Radvany, Francia) è la relazione su un convegno di giovani alla *Lorelei* nel 1952: dimenticando per un istante le frontiere e le nazionalità, questi giovani mettono in comune

le loro reciproche curiosità e le loro speranze nella vita..., ed anche le qualità dei loro paesi: i francesi recitano Molière, gl'italiani spiegano Leonardo da Vinci, gli spagnoli intraprendono la messa in scena di una « passione » di Calderon...

Citiamo ancora alcuni film d'informazione sul lavoro: *I quattro colori* (E. F. Scopinic, Italia) spiega il principio della riproduzione grafica dei colori, di cui la moda delle belle edizioni illustrate mette in risalto la attuale grande importanza, cosí come la bella qualità dei risultati ottenuti. *The breaking point* (Ch. E. Gallagher, Stati Uniti) e *The Baltimore Plan* (John Barnes, Stati Uniti) espongono dei principi di organizzazione sistematica, applicati al lavoro o all'urbanistica, e realizzati con quella ampiezza di mezzi che è propria degli Stati Uniti. *Le Margeur automatique* (André Tadié, Francia) presenta in forma metodica e didattica un dispositivo per macchine da stampa a grande velocità, che assicura la sostituzione dei fogli di carta. I progressi sono stati considerevoli, rispetto ai primi dispositivi immaginati, al principio del secolo, da Marinoni, inventore della rotativa...

Facciamo posto, per terminare, ai film relativi alla Scienza: Citiamo innanzi tutto *Monsieur et Madame Curie* (George Franju; Francia), che rievoca i lavori condotti in comune da quei due scienziati nelle loro ricerche sulla radioattività; la sobrietà e la concisione dell'autore soscitano un'emozione che s'intensifica fino all'evocazione della morte di Pierre Curie, ucciso incidentalmente da un autocarro, evocazione ottenuta con i mezzi puramente cinematografici che son propri del grande talento di Georges Franju. Cosí pure *Il professor Horzny* (Cinema di Stato, Cecoslovacchia) rievoca le scoperte di questo scienziato contemporaneo che ha saputo decifrare le iscrizioni ittite grazie a tre parole di cui aveva riconosciuto l'origine indo-europea. Cosí pure *Le api vivranno,* piú su citato, e anch'esso realizzato dal cinema di stato cecoslovacco, è di un lavoro serio, minuzioso e accurato.

Aux frontières de l'Homme (Nicole Védrès e Jean Rostand, Francia) espone il valore e il significato delle recenti ricerche compiute in biologia, per lo studio della cellula vivente, e i tentativi di laboratorio per agire sulla vita alle sue stesse origini (creazione di gemelli e di mostri, gigantismo presso i vegetali, innesti di organi embrionali...), cosí come sono praticati da Gallien a Parigi, da Woll a Strasburgo, Gautheret, Becquerel, ecc.

Cables hertziens, infine, (Richard Cornu, Francia), espone il principio della trasmissione telefonica tramite le onde ultracorte, resa possibile dai progressi dell'elettronica. La dimostrazione poggia sul sistema dei « tours-relais » allacciati tra Parigi e Lilla. E' una rimarchevole esposizione scientifica e tecnica, rivolta a un soggetto alquanto difficile.

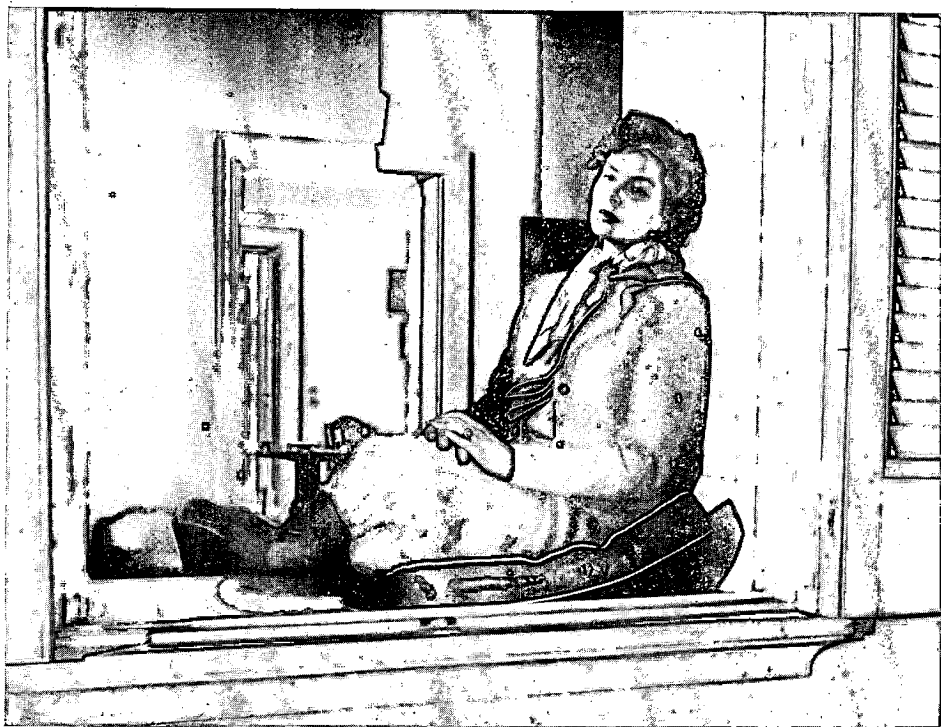
ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

Roberto Rossellini — *Viaggio in Italia*

Roberto Rossellini — *Viaggio in Italia*

Roberto Rossellini *Viaggio in Italia*

Roberto Rossellini *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

Per concludere, menzioniamo *La Terre tourne-t-elle?* (Università di Bruxelles, Belgio), presentato al Festival di Berlino. Il film, realizzato da Varnaillen, era stato preparato da Marc Cantagrel e Motard, eminenti specialisti del film pedagogico, in occasione dell'esperienza di Foucault, fisico francese, che dimostrava la rotazione della terra. Il primo esperimento ebbe luogo a Parigi nel 1851, sotto la cupola del Pantheon; fu ripresa a Bruxelles nel 1851, sotto la cupola del Palazzo di Giustizia. Il film presenta gli apparecchi utilizzati da Foucault, richiama le diverse sommarie nozioni relative al celebre esperimento, il senso e il valore delle constatazioni che allora furono fatte, le teorie astronomiche classiche e le nuove concezioni sull'universo. Il film ricorda anche che Foucault fu l'inventore del gyroscope, la cui applicazione è costante nella navigazione marittima e aerea. Bellissime riprese degli esperimenti nel Palazzo di Giustizia di Bruxelles mostrano, particolarmente, l'oscillazione maestosa del pendolo che lascia sulla sabbia, a ciascun passaggio, la traccia rivelatrice del movimento della terra ...

Queste grandi competizioni di film d'informazione sono uno degli aspetti piú allettanti dei festival cinematografici; e a tal riguardo il numero di tali manifestazioni, e la loro moltiplicazione, non sembreranno mai eccessivi agli appassionati del « vero cinema » e del « cinema vero ».

Pierre Michaut

Variazioni e commenti

Responsabilità della cultura.

Ogni giorno certa stampa, di ben individuate tendenze, nei rari intervalli in cui non dibatte sugli specifici filmici o non esalta le rivendicazioni sociali dei film neo-realisti o non medita film sulla lotta di classe, trova motivo di attacchi scandalistici nei confronti di tutte le manifestazioni che si svolgono nel campo del cinema.

La cosa non meriterebbe particolare attenzione o rilievo se non fosse indice di un costume e di una mentalità ormai consueti nel nostro disgraziato paese in cui la ideologia politica e il furore demagogico hanno ormai invaso in modo veramente triste anche il settore della cultura. E pertanto non è forse inutile, per i lettori di buona fede, fare il punto, con onestà ed esattezza, sulle autentiche ragioni che motivano l'offensiva scandalistica.

A documentare la serietà della quale basta consultare le accuse continuamente rivolte a chi partecipi a una qualunque iniziativa che non si ispiri ai principi dell'ideologia marxista, accuse da « reazionario » a « cattolico » con varianti di « esistenzialista » a « teorico ». Naturalmente tali attributi, che sono insulti soltanto per la concezione faziosa di chi li lancia, non coinvolgono l'unico atteggiamento autentico che potrebbe giustificarli: una critica demolitrice delle opere dei saggi e delle teoriche di coloro verso cui gli attacchi sono diretti.

Poichè un tale atteggiamento richiederebbe una discussione, come è costume tra la gente onesta e che è proprio quella che si vuole evitare: anche perché una discussione per essere validamente sostenuta richiede un minimo di competenza in chi effettua le confutazioni. Ancora una volta quindi il « ha detto male di Garibaldi » si rivela il sistema piú comodo e conveniente di accusa: poiché questa pseudo-cultura giacobina che detta legge nel mondo del cinema è sempre pronta all'attacco, con la anonima denuncia al tribunale del terrore, di ogni posizione che non ricalchi pedestremente le logore vie in cui i piú vieti e superficiali convenzionalismi tentano di mascherare la piú assoluta ignoranza di elementi filosofici ed estetici. Cosicchè si assiste all'assurdo spettacolo dei piú accesi progressisti, quelli che accusano i cattolici di

« parrucchismo », che bizantineggiano ancora intorno agli specifici filmici e ad altre amenità del genere. E delle evidenti limitazioni mentali di questa cultura con i paraocchi, per la quale l'esistenzialismo è ancora una forma di stregoneria fatta di barbe incolte e di topolini bianchi, è una riprova un certo mistico terrore nei confronti di ogni presupposto filosofico che tenda ad inquadrare l'arte in una concezione unitaria dell'esistenza nella sua totalità. Rifiutando tale inquadramento è naturale che certa critica filmica continui a speculare vuotamente sui canoni di un deteriore formalismo, anzi tecnicismo, o di un preoccupante contenutismo che finisce con lo svuotare l'arte di ogni autentico significato.

E' evidente infatti che l'opera d'arte attuando il rapporto dell'esistenza con la trascendenza risolve nel suo carattere di totalità ogni altro motivo o interesse che si rifaccia ad elementi connessi con l'arte, ma che non ne costituiscono l'essenza di « pura formatività ». Viceversa l'opera non d'arte offre un'infinita gamma di possibilità dei rapporti con il soggetto conoscente: può porre infatti rapporti dell'esistenza con il mondo attraverso la sollecitazione di elementi meramente emozionali in senso psicologico e attraverso elementi puramente tecnici intesi come naturalità; può porre rapporti dell'esistenza con altre esistenze attraverso elementi di ricerca di una comunicazione piú ampia e piú viva per mezzo di un arricchimento dei termini del linguaggio e attraverso significati ideologici etici culturali sociali che investono l'insopprimibile realtà per cui ogni esistenza è sempre una coesistenza; può porre infine rapporti dell'esistenza con se stessa attraverso elementi che rivelano la ricerca da parte dell'autore di criteri stilistici ancora in via di formazione. Alla determinazione del valore artistico di un'opera, attraverso il rinvenimento in essa della coerenza di uno stile, rinvenimento che ha alla sua base la conoscenza dei mezzi di linguaggio in cui l'opera è espressa nonché una conveniente educazione estetica in senso generale, si aggiunge quindi nel processo critico la individuazione di valori « complementari » che sono presenti ovviamente in ogni opera d'arte, per il carattere di totalità del rapporto esistenza-trascendenza che essa attua, ma che assumono particolare interesse proprio in quelle opere il cui significato e il cui interesse va ricercato in elementi al di fuori dell'arte e che pur interessano l'esistenza. Ecco allora trovare giustificazione tutte quelle valutazioni critiche che, pur non riconoscendo validità artistica ad un'opera, pongono in luce la sua importanza sul piano della cultura della società del costume, e in definitiva della storia, permettendo di istituire rapporti di fondamentale importanza tra i diversi autori e le diverse correnti stilistiche.

Naturalmente la ricerca, nell'assenza dell'arte, di questi valori complementari non infirma la necessità di una assoluta autenticità di

atteggiamento in chi effettua la valutazione critica: autenticità che si identifica anzitutto in un rispetto di quelli che sono gli stessi presupposti dell'atto artistico e dell'opera d'arte. Riconoscimento quindi del carattere trascendente dell'arte, con tutti i corollari di individualità singolarità e irrepetibilità dell'atto creativo, e della sua totale indipendenza da esigenze di ordine sociale moralistico ideologico: cioè riconoscimento dell'assoluta autonomia dell'arte e dell'inevitabile identificarsi della validità artistica dell'atto creativo con una validità etica. L'esistenza non può infatti imporre all'arte fini connessi alla particolare situazione in cui si trova o ad esigenze inerenti alle proprie particolari finalità, attribuendo all'arte con un procedimento arbitrario tali situazioni o finalità. Il giudicare un'opera d'arte secondo un criterio di validità sociale o morale o storica può infatti costituire un atteggiamento pienamente legittimo, e quindi autentico, dell'esistenza verso se stessa, ma è inautentico verso l'opera, e quindi inidoneo alla valutazione critica di essa sul piano dell'arte, poiché intende arbitrariamente sottoporre la valutazione artistica ad elementi del tutto estranei ad essa. L'esistenza, in quanto libertà, può infatti fondare il proprio rapporto conoscitivo con un'opera d'arte in relazione alla propria situazione, tenendo cioè presenti i suoi significati morali o sociali o ideologici, ma tale fondazione di rapporto non può coinvolgere un giudizio, cioè una valutazione, sul piano dell'arte. E quando l'opera sottoposta a giudizio non assume autentico valore artistico, l'interesse del soggetto conoscente può, come si è detto, spostarsi su elementi di ordine complementare senza modificare però la propria autenticità di atteggiamento, che si identifica nel guardare all'opera sotto il profilo essenzialmente espressivo, come pura formatività, nel considerarla cioè come un insieme di termini percettivi in senso esistenziale dai quali sia possibile risalire, attraverso la normatività dei criteri di uno stile, al mondo dell'autore. E' proprio la necessità assoluta di una tale autenticità di atteggiamento che ci ha impedito di prendere in considerazione le dotte divagazioni di Pudovchin sui trattori e sui Kolkos in Il ritorno di Vassili Bortnikov, *elementi che viceversa ad una mostra agricola sarebbero apparsi del piú alto interesse.*

Di tale singolare sbandamento di certa critica cinematografica, ha fornito conferma lo strano atteggiamento assunto dal Convegno della critica tenutosi recentemente a Venezia. In cui sul tema « Prospettive del cinema italiano » si è parlato di tutto, dalla esportazione delle arance ai premi governativi dalla censura alla politica, fuorché d'arte, cioè dell'unico argomento che avrebbe dovuto interessare un'assemblea di critici. Ai quali ci sembra non sia devoluto il compito di censure o incoraggiamenti alla produzione, ma del giudizio di valore sulle opere e di individuazione degli elementi fondamentali della personalità degli au-

tori, inquadrandole le une e gli altri nel clima storico in cui si definiscono. E a riprova della scarsa buona fede e preparazione culturale di chi ha gridato allo scandalo asserendo aver noi sostenuto che l'arte non ha bisogno di libertà basterà riportare il brano della nostra relazione relativo a tale argomento:

« Si obbietta a questo proposito da piú parti che è proprio la necessaria libertà che manca al cinema italiano oggi, e sarebbe meglio dire agli autori italiani. Che eccessive pressioni limitano o premono la espressione creativa degli artisti impedendo loro di attuarsi con assoluta sincerità. Come ha osservato giustamente Alberto Moravia, questa è soltanto la comoda scusa che si suole invocare da parte degli autori per giustificare la propria decadenza creativa; e lo prova il fatto di come l'arte sia fiorita, basterebbe pensare al nostro Rinascimento, anche in tempi o in condizioni di nessuna libertà: l'artista è già in se stesso, in quanto artista, assoluta libertà di fronte al mondo e le limitazioni che possano essergli imposte quando non siano limitazioni stilistiche, non possono impedire la necessità e la compiutezza della sua espressione. Ma non saremo davvero noi a voler abbracciare una tesi, sostanzialmente giusta, ma che potrebbe offrire occasione di pericolose illazioni. Osserveremo soltanto: primo, che le condizioni creative dell'autore filmico, per la necessaria prevalenza di interessi commerciali su interessi artistici, per la complessità del processo tecnico di realizzazione del film, per la necessità dell'intervento in esso di un notevole numero di persone, sovente incapaci di aderire alle istanze del mondo dell'autore, si pongono sempre, salvo casi del tutto eccezionali, in una atmosfera di libertà molto relativa, e che la personalità dell'autore consiste proprio nella sua capacità di superare le limitazioni e gli impedimenti esterni per affermare con assoluta fedeltà la propria individualità; secondo, che le condizioni in cui si svolge la produzione filmica italiana non sono davvero piú restrittive al libero affermarsi della personalità degli autori di quanto non lo siano in tutti gli altri paesi, e l'enorme diffusione ed influenza sociale che ha il cinema nel nostro tempo ci sembra che giustifichi ampiamente preoccupazioni di ordine morale che, ovviamente, non possono investire il significato trascendente dell'arte, ma possono riguardarne con giusta preoccupazione i riflessi di ordine sociale che essa comporta e che sono particolarmente evidenti nel cinema a causa della decisiva influenza che esso esercita sulla società del nostro tempo e della suggestione che il linguaggio filmico esplica nei confronti di un pubblico non sufficientemente educato in senso estetico. Il problema va quindi risolto a nostro avviso, se esiste, in altro modo: educhiamo esteticamente il pubblico cinematografico, portiamolo al livello culturale, ad esempio, che ha il pubblico che si interessa di letteratura o di pittura, ed allora soltanto esso sarà in grado, con le convenienti discriminazioni

dovute all'età, di intendere qualunque opera nei suoi valori essenziali. E tale educazione estetica sottintende anche un'educazione genericamente culturale.

Ci sembra cioè che questa diffusa affermazione della mancanza della necessaria libertà creativa degli autori italiani sia soltanto uno « slogan » per giustificare la indubbia involuzione o decadenza attuale di taluni di essi che pur hanno dato al cinema italiano opere altamente significative ».

E' piú che evidente, anche per un osservatore di media cultura e di superficiale attenzione, che, puntualizzando le speculazioni demagogiche che da ogni parte vengono tentate su questo argomento, noi abbiamo posto l'esigenza di un'assoluta libertà dell'arte come una condizione a cui essa tende perennemente senza mai conquistarla in pieno per la stessa finitudine e limitazione dell'esistenza. E mentre abbiamo decisamente ripudiato ogni limitazione di tale libertà, che pur non impedisce l'affermarsi dell'arte come è provato dalla storia, abbiamo sottolineato come l'arte stessa, e in particolare il cinema, non possa considerarsi del tutto affrancato da preoccupazioni di ordine morale che si rifanno alla sua enorme possibilità di diffusione presso un pubblico spesso non sufficientemente educato in senso estetico e genericamente culturale. E quel che è piú stupefacente è che gli anatemi a queste nostre affermazioni sono stati lanciati proprio da quei settori in cui la mancanza di libertà per l'arte è questione da non mettere nemmeno piú in discussione in quanto verità acquisita storicamente: quando si muta il finale di « Giulietta e Romeo » perché giudicato non idoneo alla evoluzione del proletariato non dovrebbe avere piú diritto alla parola nel campo dell'arte chiunque abbia commesso simili crimini e chiunque abbia affinità con simili barbari.

La conclusione di queste note non può essere che estremamente malinconica: poiché la malafede e la scarsa preparazione di tante voci che gridano nel mondo del cinema fanno di esse espressione di una vera e propria anticultura. Ne sono testimonianza i continui equivoci su questioni estetiche elementari che dovrebbero essere di dominio pubblico, l'ostinazione a rifiutare ogni discussione che possa comportare un aggiornamento e una revisione di ormai superate posizioni teoriche, la mancanza di coerenza tra affermazioni estetiche e fondamenti filosofici che dovrebbero costituire di esse la inevitabile premessa, la evidente malafede nell'indirizzare la valutazione di opere e di autori su elementi inautentici che nulla hanno a che fare con l'arte. Ed è evidente che su un tale piano di demagogia intellettuale la discussione di problemi estetici non può esistere a patto di essere declassata al piano di polemiche personali inutili e dannose, fatte di vacue rimasticature di problemi superati. Una politica culturale, quale atteggiamento coerente dell'esisten-

za nella sua totalità, è infatti atteggiamento legittimo: poiché l'esistenza nella sua condizione di incessante tensione verso l'Essere, non può considerare l'arte che come un aspetto di tutti i propri problemi, un aspetto che è evidentemente influenzato dal complesso di convinzioni e di credenze che collocano concretamente in una situazione storica l'esistenza stessa. Ma una cultura asservita all'ideologia politica rappresenta invece il livello piú basso che essa può toccare e un sovvertimento di tutte le vere finalità dell'arte.

Non resta che sperare che la cultura, quella vera nel senso piú ampio ed autentico, si decida alfine ad interessarsi attivamente e ad approfondire gli aspetti artistici del cinema, specie in considerazione della sua enorme importanza sociale e storica, spazzando via le elucubrazioni intellettualistiche della cosiddetta cultura specializzata e riportando l'analisi dei valori artistici del film su un piano di maggiore coerenza estetica e di piú viva rigorosità morale.

Nino Ghelli

I corifei del Cinemascope.

Mai finora, dall'epoca della Rivoluzione Industriale della metà del secolo decimonono, un evento tecnico ha ispirato cosí apocalittici presagi da parte dei suoi utilizzatori, come l'avvento del Cinemascope — il nuovo sistema di ampio schermo basato sulla teoria delle lenti « anamorfiche » del prof. Henri Chrétien.

L'annunzio iniziale dato dalla XXth Century Fox del primo film realizzato con questo sistema — The Robe *— descriveva, in termini echeggianti il Sermone della Montagna, con un sussiego quasi religioso, « il Sogno », « la Speranza » e « la Realizzazione », quasi che si trattasse di elargire all'umanità la panacea contro la guerra o il cancro o la miseria.*

« Il « Sogno » era, indubbiamente, un po' meno quello di « portare lo schermo all'ampiezza e alla larghezza della visione umana e alla sconfinata profondità della immaginazione dell'uomo » *— per citare testualmente l'annuncio —, che non quello di escogitare un sistema per galvanizzare il « box office » da tempo languente. La « Speranza » era, naturalmente, che il Cinemascope potesse attuare la gherminella. La « Realizzazione », infine, era* The Robe, *una produzione pseudoreligiosa tratta da un romanzo di terz'ordine che faceva, della Tunica indossata da Cristo sul Calvario, una specie di feticcio.*

Con meditata oculatezza, i produttori di questo film scelsero, per lanciare il Cinemascope, un soggetto religioso nella segreta speranza

che nessuno ardisse denigrare un lavoro che trafficava con un cosí sacro argomento, senza alcuna preoccupazione di quelle che potessero essere presumibilmente le sue insufficienze (tecniche o ideologiche).

La scelta di un tal soggetto fu anche dovuta alla convinzione che panorami e visioni spettacolari di ampie distese ben si convengano alle possibilità del Cinemascope (non fosse che per la gran quantità di schermo da coprire) e perché le storie bibliche o pseudobibliche sono da tempo associate, nella mente del pubblico, ad esibizioni spettacolari di ogni genere.

Senza minimamente esitare a riscaldarsi alla gloria riflessa della storia di Cristo, se ciò poteva convenire agl'interessi del « box office », i produttori di The Robe *han fatto ricorso a uno dei trucchi piú antichi e a buon mercato che siano mai stati usati in commercio — ben paragonabile al trucchetto dozzinale a lungo praticato sui palcoscenici dei varietà di second'ordine allorché l'acrobata o il prestigitare o chi altri si sia, al termine del proprio numero rivolge i suoi inchini dalla parte di chiunque sia in auge come « l'erroe nazionale » del momento, pur di assicurarsi una buona dose di applausi. Egli sa di andare a colpo sicuro; né diversamente da lui gl'imprenditori del Cinemascope.*

Se The Robe *fosse realmente un lavoro dotato di quell'afflato spirituale che i suoi spacciatori van proclamando, il clamore iniziale suscitato attorno al Cinemascope potrebbe apparire meno sospetto. Ma in realtà esso è sospetto, in quanto che il Cinemascope non compensa in nessun modo della fraudolenta spiritualità e della banale tecnica cinematografica con cui il film è stato confezionato. Se* The Robe *fosse presentato su uno schermo normale il suo effetto non ne risulterebbe diminuito di un'ette.*

Se è vero che il valore di un'opera d'arte consiste in ciò ch'essa ha da dire, sarà questo il criterio definitivo in base al quale la si giudicherà, e non i vari trucchetti con cui essa può esprimersi. E il Cinemascope, fino a quando i poeti dello schermo non avranno avuto occasione di mostrare che cosa con esso si possa ottenere, non è, al momento dell'avvento di The Robe, *altro appunto che un trucchetto. E' semplicemente falso quel che i suoi produttori van proclamando nei loro slogans, che « finalmente si è trovato il mezzo degno della piú grande storia d'amore e di fede », indicando nel Cinemascope tale mezzo.* The Robe *sullo schermo, e in Cinemascope, non è migliore di quel che fosse come romanzo — e solo la colossale arroganza e il cinismo di una ricca e potente casa cinematografica, decisa a proteggere i suoi massicci investimenti nel nuovo procedimento in un ultimo disperato tentativo di rimpinguare i precipitanti incassi del « box office » e di confortare i tremebondi azionisti, poteva suscitare un simile cancan. E' la consueta tecnica della* « grande bugia » *a cui son tanto adusi i dittatori totali-*

tari: se la bugia sarà sufficientemente grande, potrà essere creduta. La bugia è stata sufficientemente grande, ed è stata creduta, almeno inizialmente. The Robe *ha ormai stabilito un nuovo primato mondiale di incassi al Roxy Theatre di New York.* Quod erat demonstrandum, *come, per ora, possono dire sardonicamente i funzionari della Fox.*

Ma può darsi, tuttavia, che il dirlo sia ancora prematuro, in quanto che l'industria cinematografica ha accolto tutt'altro che unanimemente il Cinemascope come l'indiscutibile risposta ai problemi dei produttori di film. La maggior parte di essi infatti sono ancora scettici. Quanto successo potrà ottenere il Cinemascope quando affronterà spettacoli diversi da quelli religiosi? Cosa accadrà quando la prima ventata della novità si sarà dissipata e saranno tornati a galla i vecchi problemi, cioè la qualità del racconto, dell'interpretazione, della regia? La sola novità non può sostenere l'interesse per il semplice fatto di essere una novità. Non conoscendo la formula per fare semplicemente dei buoni film che possano piacere al pubblico, le novità debbono apparentemente esser trovate per compensare della loro labilità le repentine folate del 3D, dello schermo gigante, del «suono stereofonico» e di tutti gli altri ritrovati che si contendono il favore del pubblico.

L'opinione diffusa tra le altre case hollywoodiane sembra essere questa: che la reale consistenza del Cinemascope dovrà essere sperimentata quando la Fox intraprenderà la realizzazione di film di minor richiamo spettacolare — in termini di preventivato successo di pubblico — di quel che non fosse il racconto di Lloyd C. Douglas da cui è stato tratto The Robe. *Nondimeno, la Fox ha annunciato che il Cinemascope spazzerà via ogni altro tipo di presentazione dei film, che esso costituisce il maggior avvenimento dei 59 anni di storia del film e che tutto il futuro successo o la futura disfatta dell'industria cinematografica come trattenimento medio per il pubblico riposerà o ricadrà sul Cinemascope.*

Ma anche come spettacolo The Robe *è fraudolento. La maggior parte delle sue scene «spettacolari», come le ampie vedute panoramiche di Roma, della Palestina o di Capri non sono altro che vetrate dipinte. E' questo uno dei piú antichi e ovvii espedienti usati nella storia del film. Non vi è in esso il minimo senso della composizione pittorica come tale; i suoi valori plastici (che son sempre il contrassegno di un buon film di seconda categoria, e sempre il requisito essenziale di un film di alta qualità) sono nulli, e come ricostruzione di un'epoca antica è di tanto inferiore a lavori analoghi quali* La corona di ferro *o* Fabiola *da far meravigliare della mancanza di prospettiva storica e di senso dei valori comparativi esistente nella maggior parte dei critici cinematografici americani, i quali hanno omesso di rilevare questo fatto, fosse per opportunismo, diplomazia o ignoranza. Anche un'ope-*

ra come lo svedese Barabbas *rende una piú credibile sensazione del medesimo periodo di quel che non faccia* The Robe, *ed anche la sua spiritualità è piú autentica; eppure vi sono ancora, sulla stampa internazionale, cosí scarse citazioni di* Barabbas *da sembrar quasi come se questo film non sia neanche mai stato realizzato.*

Lo stesso dicasi per il Cinemascope in se stesso. Esso è troppo ampio in relazione all'altezza: assomiglia a un nastro o a un pannello. Perché mai un film debba sembrar migliore se proiettato su un nastro o un pannello anziché su un normale schermo quatrato o rettangolare, è cosa che io non riesco a capire. E' come se un pittore inopinatamente annunciasse che le tele sulle quali gli artisti han dipinto durante gli ultimi sette o otto secoli sono ora cadute in disuso. Solo i dipinti realizzati su lunghi pannelli avrebbero qualche valore. E perché? Chi lo dice?. Chi può fornire le prove, e in che modo? Occorre ridurre le premesse del Cinemascope all'assurdità di mostrare come esso equivochi tra forma e contenuto. Poiché la forma è unica, si sostiene, il contenuto è unico. « Non è necessariamente cosí! » come eloquentemente dichiara uno dei personaggi di Porgy and Bess *in analoga circostanza.*

Nessuno negherà che la forma deve adeguarsi al contenuto, e si può ben supporre che, dico, un « Moby Dick » in Cinemascope, poeticamente concepito, possa risultare una cosa di alto respiro. Ma ciò non toglie che il Cinemascope sia troppo limitato e particolare nei suoi mezzi. Esso non dà riposo allo sguardo, l'occhio non riesce ad afferrarlo totalmente senza che lo spettatore sia costretto a muovere il capo di qua e di là. Per cui, come osservava recentemente un burlone, vedere un film in Cinemascope è qualcosa come assistere a una partita di tennis.

Nel Cinemascope non vi è alcun effetto tridimensionale, né si ha quel senso di « partecipazione all'azione » che talvolta è l'illusione fornita dal Cinerama. E' semplicemente uno schermo lungo con il suono che vi arriva da numerose sorgenti anzi che da una sola; ma poiché effetti sonori, dialoghi e musiche sono non meno banali di quel che potrebbero essere con qualsiasi schermo normale e provenendo da una singola fonte sonora, il fine perseguito dall'innovazione mi sfugge cofpletamente.

E la finale, schiacciante ironia del Cinemascope consiste in ciò, che malgrado tutta la sua strombazzata « rivoluzione » nell'arte del film esso, in ultima analisi, fa affidamento, per i suoi piú potenti effetti drammatici, non su quel ch'esso è in grado di dare con uno schermo amplificato, o sul colore, o sul « suono stereofonico », o sulla « spiritualità » del suo tema, o sull'« eloquenza » dei suoi dialoghi, o sulla tempestosità dei suoi effetti sonori — su nessuno di questi fattori esso fa affidamento quanto su quell'antico, collaudato e sempre utile espediente che noi conosciamo fin dai tempi in cui un solitario pianista

sedeva nella cavea, nei primi anni del cinema muto: la musica. C'è tanta di quella cosiddetta (perché di una suprema banalità) musica in The Robe, *che non cessa un istante, e per giunta viene raddoppiata, o meglio triplicata e quadruplicata nelle «scene madri», che se ne rimane pressoché asfissiati. Questa era, indubbiamente, un'antica debolezza di Hollywood, anche prima del Cinemascope: qui essa è stata composta. Forse mai prima d'ora se n'era sentita disperatamente la necessità.*

Sarebbe certo temerario, in questa fase iniziale, e basandosi su The Robe, *affermare che il Cinemascope non ha un avvenire, come lo sarebbe stato il negare le possibilità future del film sonoro basandosi su* Lights of New York *o su altre inabili confezioni che sfruttavano il nuovo mezzo. Chi vorrà arrestare il progresso, se si tratta davvero di progresso? I primi film sonori, come* The jazz singer, *ottennero il medesimo successo che oggi accompagna i primi film in Cinemascope, in Cinerama, in 3D. Ma tutto ciò non distrugge la constatazione che, presto o tardi, l'antico e anche troppo familiare problema tornerà a bussare alla porta dei produttori: come pensate di attrarre il pubblico, ora che avete dato una virata di bordo con la vostra nuova invenzione? In altri termini: come farete a realizzare buoni film? Ancora:* quod erat demonstrandum. *Adesso siamo noi a dirlo, non essi.*

Herman G. Weinberg

Soffietti.

*Sino a che l'*Avanti *milanese si impanca a giudicare qualche rivista di recente pubblicazione come «l'erede della migliore funzione culturale di* Bianco e Nero» *il nostro spirito si apre a una serena soddisfazione.*

E' dato infatti a chiunque giudicare del valore delle eredità e sopratutto scegliere tra Bianco e Nero *com'è e* Bianco e Nero *com'era e come il cronista milanese pensa che sia in una supposta reincarnazione.*

Ma non possiamo lasciare inavvertita la insinuazione volgaruccia e gratuita dell'anonimo recensore quando, a proposito della antica serie di Bianco e Nero, *afferma «quando fu un organo di opinioni libere».*

La nostra rivista sarebbe dunque oggi un organo di... opinioni vincolate.

Se per vincolo s'intende la coerenza con certe idee, possiamo senz'altro convenire: ogni rivista di cultura è vincolata a un ordine ideologico.

Ma per quale ragione il non esser legati all'ideologia estetica monistica o marxistica dovrebbe essere un vincolo da considerare come un estrinseco gravame mentre il seguire canoni mescolati di Gentile e di Malenkov dovrebbe configurarsi come il non plus ultra *della libertà e della perfezione?*

Misteri dei piccoli « soffietti » delle terze pagine marxistiche che non ci interessa neanche diradare tanto è presuntuosa la faziosa vuotaggine che da essi promana.

* * *

Archivio

Continuiamo la ressegna delle pellicole della Cineteca Nazionale con due brevi films della Pathé, prodotti nei primi anni del secolo, composti di una sola inquadratura ciascuno.

La farfalla meravigliosa (Francia, 1905?).

Produzione: « Pathé Frères, Paris » (*dicitura impressa sulla perforazione*).
Metraggio: m. 12.
Condizioni: cattive; copia positiva a colori (dipinta a mano), lacunosa e incompleta; priva di titolo di testa (*il titolo italiano risulta dalla scatola, che però non è dell'epoca*).

C.T. - L'ingresso di una grotta (fondo nero); sul limitare, una donna che indossa un costume che la fa assomigliare ad una vespa o ad una farfalla (corsetto a righe gialle e nere), si adagia per terra e si addormenta. Dal fondo buio appare un grosso ragno, colorato in rosa, il quale tesse alla svelta la sua ragnatela sull'ingresso, imprigionando la donna-insetto. Mentre il ragno le si avvicina, interviene un'altra fanciulla (*entrando in c. da d.*) recando fra le braccia dei fiori.

(*Lacuna*: *probabilmente la ragazza scaccia il ragno e spezza la ragnatela*).

Il ragno e la ragnatela sono ora scomparsi: la donna-vespa, ormai libera, si sveglia, compie alcuni volteggi sul limitare della grotta, solleva da terra e fa ricadere i fiori che la compagna ha abbandonato, quindi spalanca le ali che mutano piú volte di colore (dipinte a colori vivaci), e comincia a danzare (*inizio e finale probabilmente lacunosi*).

A giudicare anche dal metraggio (per quanto il film sia incompleto), questa *vue animée,* sembrerebbe destinata al « Kinetoscope »: la sua « azione » è infatti cosí concentrata e ridotta all'essenziale da

apparire un semplice pretesto per far eseguire alla ragazza vestita da insetto un *numéro de danses gracieuses* (come l'avrebbe definito Géorges Méliès): si sa d'altra parte che i primi films prodotti da Charles Pathé erano stati realizzati proprio a tale scopo, né può escludersi che questa *danse,* unica categoría dei cataloghi Pathé posteriori al 1901 alla quale il film potrebbe venire assegnato [1], possa essere anche un rifacimento copiato da un esemplare piú antico, destinato appunto agli apparecchi di Edison. La perizia con cui l'apparizione del ragno e il graduale precisarsi delle maglie della ragnatela sono stati eseguiti (per sovrimpressione, sul fondo nero della grotta) farebbe comunque risalire il film a una data non anteriore al primo periodo di permanenza, presso gli stabilimenti Pathé, di uno specialista di trucchi come Gaston Velle, cioè fra il 1904 e il 1906 (fra i films di Velle c'è appunto anche una *Ruche merveilleuse,* del 1905, che potrebbe forse identificarsi col presente film). A parte però le difficoltà di una identificazione e di una attribuzione sicure, sulle quali sarebbe vano accanirsi (data la scarsezza degli elementi di fatto a disposizione, almeno per il momento), questo film — certo fra i piú «costruiti» del genere, anche se copiato da un modello piú antico — dovrebbe appartenere a un'epoca piú evoluta e cosciente, oltre che per i motivi tecnici cui ho accennato, anche perchè sembra in realtà meno ingenuo di quanto possa apparire a prima vista: di tutti gli innumerevoli esemplari di *guêpes* e *papillons* in graziosa forma umana che popolano le surreali e incantevoli visioni dei primitivi, questa creatura misteriosa, nascosta sotto le spoglie di una volubile e spensierata vespa o farfalla che ignora il pericolo e dorme tranquilla o danza leggiadramente sulla soglia della tana di un ragno, pare muoversi oggi, dinanzi ai nostri occhi meravigliati, nell'ovattata atmosfera di un curioso sogno i cui simboli siano ancora tutti da decifrare.

---

(1) Cfr. a tale proposito: G. SADOUL, *Histoire Générale du Cinéma — Les Pionniers du Cinéma,* Ed. Denoël, Paris, 1947, a pag. 199. Preciso anzi che tutte le citazioni relative ai Cataloghi della Pathé derivano dal citato volume del Sadoul (che se ne é ampiamente servito), unica fonte attualmente accessibile per lo studio dei primitivi francesi. È anzi da rimpiangere che i cataloghi in parola anziché venire riprodotti in appendice o in un volume a parte, siano citati solo parzialmente dal Sadoul, e che la loro consultazione debba effettuarsi solo indirettamente. Senza contare il fatto che lo storico francese — per cause certo indipendenti dalla sua volontà e derivanti essenzialmente dalla mole del suo lavoro — non sia sempre preciso nel fornire certe citazioni. Ad esempio, mentre a pag. 316 del suo volume afferma che Gaston Velle debuttò come regista nel febbraio del 1904, a pag. 334 dello stesso volume dice che egli dirigeva films «à trucs» già verso la fine del 1903; e — a proposito dei films di carattere piccante, di cui parlerò piú oltre — dopo aver precisato a pag. 393 che essi erano scomparsi dai cataloghi Pathé fin dal 1904, afferma poi, a pag. 395, che tale scomparsa avvenne nel 1906.

La tentazione di Sant'Antonio (Francia, 1905).

Produzione: « Pathé Frères, Paris - 1905 » (*dicitura impressa sulla perforazione*).
Metraggio: m. 45.
Condizioni: discrete; copia positiva virata in azzurro, completa di titolo di testa (*in italiano*).

C.T. - L'interno di una spelonca: a destra, ai piedi di alcune rocce che si stagliano piú scure su uno sfondo evanescente, vi è uno sgabello. Barbuto e incappucciato, *entrando in c. da sin.*, avanza il Santo, che attraversa la scena *da sin. a d.*, si inginocchia e, fattosi il segno della croce, incomincia a pregare. Preceduto da una nuvoletta di fumo, appare improvvisamente alle sue spalle (*per stacco*) il Diavolo: poi, sullo sfondo, a un suo comando, una figura di donna vestita da odalisca (*per dissolvenza incroc.*) la quale dopo aver tentato invano di attirare a sé il Santo che si schermisce, scompare delusa (*per diss. incr.*). Il Diavolo allora con un gesto fa apparire sullo sfondo della grotta, fra ondeggianti vapori metafisici, una serie di figure femminili piú o meno discinte, legate l'una all'altra da festoni di fiori, *le quali attraversano diagonalmente il campo da d. a sin.*, come se volassero: ma il Santo di scatto si alza in piedi e brandendo una croce scaccia le visioni che scompaiono (*per dissolvenza*) e il Demonio che se ne va spaventato (*uscendo di c. a d.*). Quindi si inginocchia e ricomincia a pregare.

Quanto dura la tradizione del film costituito da un unico quadro? Non sono pochi i primitivi che rimangono a lungo fedeli a tale formula spettacolare, che si può far risalire oltre che ai primi films di Méliès e dei Lumière, soprattutto ai films di Edison e Laurie Dickson, realizzati anche anteriormente al fatidico 1895 e destinati ai « Kinetoscopes ». Spettacoli mimati e danzati di non lieve consistenza e persino « racconti », non di rado complicati e difficili, vengono sintetizzati nei limiti del quadro fisso con una caparbietà che va oltre le difficoltà di ordine tecnico per rispondere si direbbe a esigenze di natura estetica o per seguire una sorta di tradizione spettacolare che si stenta ad abbandonare per ovvie ragioni di prudenza. E' evidente infatti che il cambiamento di inquadratura è già implicito nelle frequenti apparizioni e sparizioni, effettuate, come si sa, con rudimentali dissolvenze incrociate (tutte eseguite in macchina): ma alla certezza che il pubblico è disposto ad accettare un fatto cosí straordinario come quello

di un personaggio che appare nel mezzo di una scena o che viceversa a poco a poco si dissolve e scompare, non sempre corrisponde altrettanta fiducia che lo stesso pubblico possa permettere che si infranga la stabilità del quadro e sopportare bruschi passaggi da un'inquadratura ad un'altra. Quando il montaggio compie i primi passi (in Inghilterra, particolarmente), altrove si è ancora lontani dal presagire certe audacie che diverranno poi consuetudine: in sostanza si cerca di applicare alla scena di derivazione teatrale ogni nuova possibilità offerta dalla macchina da presa, mantenendo sempre tuttavia l'inquadratura nei sacri limiti del *Campo Totale* (che sono poi i medesimi della « quarta parete »). Se si dovesse sceneggiare questa *Tentazione di Sant'Antonio* in base agli « stacchi » o ai passaggi « per dissolvenza » (pur restando sempre fissa l'angolazione della macchina da presa), vi si potrebbero contare ad esempio non meno di sei « quadri »: il primo dall'ingresso del Santo alla comparsa della nuvoletta che annuncia il Diavolo; il secondo dall'apparizione del Diavolo a quella della odalisca; il terzo fino alla sparizione di quest'ultima; il quarto fino al nuovo comando del Diavolo; il quinto dall'apparizione alla sparizione delle figure discinte; il sesto fino al termine del film, col Santo che rimane solo sulla scena. Un cosí complicato meccanismo (che potrebbe in un certo senso considerarsi una specie di anticipazione di quello che oggi chiameremmo « montaggio nel quadro »), la cui realizzazione dovette certo essere ancor piú macchinosa ed irta di difficoltà tecniche, non può non far pensare ad una precisa — anche se maldestra — tendenza stilistica, dove tutto è previsto e calcolato, quasi persino l'apparente ingenuità di una struttura narrativa che potrebbe essere invece cosciente e voluta. Non è facile comunque stabilire chi sia l'autore del film nè dire a quale — fra le categorie previste dai cataloghi Pathé — una simile pellicola avrebbe potuto appartenere: forse alle *scènes à transformation* (o *à trucs*), o anche alle *scènes religieuses*, ma piú ancora alle cosiddette *scènes grivoises et de caractère piquant* (« *grande spécialité de la maison* »). L'apparizione delle fanciulle svestite, che, adagiate sul pavimento del teatro di posa e fotografate con la macchina da presa « a piombo », sembrano volare entro la nuvola di un mascherino dai margini sfocati, non potrebbe in effetti definirsi uno spettacolo per famiglie o per adolescenti, e sembra giustificare senz'altro i fulmini che nel febbraio del 1906 il R. P. Mulsant scagliò dal Congresso della « Bonne Presse » verso tutto un genere di produzione, che dovette ben presto scomparire per lo meno ufficialmente dai cataloghi di Pathé e Gaumont (2).

Al 1898 risalgono comunque un *Saint Antoine* (anche questo — pa-

(2) Cfr. Nota n. I, e G. Sadoul, *op. cit.*, pagg. 393-95.

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

ROBERTO ROSSELLINI *Viaggio in Italia*

La farfalla meravigliosa (Prod. Pathé, (1905?)

La farfalla meravigliosa (Prod. Pathé, (1905?)

La tentazione di S. Antonio (Prod. Pathé, 1905)

La tentazione di S. Antonio (Prod. Pathé, 1905)

re — piuttosto licenzioso) probabilmente della Pathé e un'altra *Tentation de Saint Antoine* di Méliès [3]: ma nello stile del film che stiamo esaminando (la cui perforazione precisa anche la data di edizione: 1905), ben poco degli eventuali precedenti deve essere rimasto. Lo « Style Pathé » (che finisce per identificarsi in certi casi con quello di Ferdinand Zecca), con la sua continua tendenza al realismo, persino nella fantasía e nel fiabesco, è qui presente sia nella impostazione delle figure umane, reali o sognate, sia e soprattutto nella scenografia. All'atmosfera generale contribuisce infine l'indovinato viraggio in azzurro, qui efficacissimo surrogato del colore, che immerge l'azione marionettistica nel fantastico acquario di una luce lunare, sotto i cui riflessi da cartolina anche la retorica e l'ingenuità divengono accettabili sul piano della fantasía: il terrore, l'invulnerabilità e la virtú di un santo con barba finta, la passività lasciva e la tentacolare nudità di quattro ragazze infreddolite, e la scattante o insinuante perversità di un Diavoletto da filodrammatica delle monache.

Fausto Montesanti

(3) Cfr. G. Sadoul, *op. cit.*, pagg. 78 e 578.

I libri

Gyorgy Lukács — *Il marxismo e la critica letteraria* (Einaudi, 1953).

Abbiamo avuto piú volte occasione di sottolineare la confusione di idee e la notevole approssimazione di concetti che regnano nel campo dell'estetica marxista: la quale, incapace di trovare nelle proprie teoriche una conveniente storicizzazione (estremo veramente enorme per il materialismo storico!), oscilla ancora incoerentemente tra banali ripensamenti di un idealismo che vorrebbe ripudiare, ma al quale non sa che cosa sostituire, e un realismo fatto soltanto di formule vuote di ogni concreta problematica umana. Ed è frequente allora il penoso dibattersi di alcuni teorici tra il concetto di un'arte come manifestazione trascendentale dell'Esistenza nella sua individualità irrepetibile, e quello di un'arte storicizzata in forme dialettiche e tutta materiata di realtà; l'impossibilità di decidersi tra la conferma del valore spirituale dell'arte e l'affermazione di essa come espressione di una realtà sociale di cui l'autore dell'opera non è che l'interprete; il tentativo cioè di comporre il conflitto insolubile tra un giudizio di valore delle opere che le consideri come « pura formatività » e un giudizio di carattere storico-contenutistico. Di tale insostenibile posizione il libro di György Lukács, eminente (anche se non dei piú aggiornati a giudicare dalle ineffabili divagazioni estetiche di Malenkov) teorico marxista, costituisce un documento addirittura illustre e testimonia a quale punto di confusione e di incoerenza possano condurre simili assurdi tentativi. L'A. dell'opera infatti, che è costituita da una raccolta di saggi (ciò che le conferisce, nonostante l'« ordinamento » di essi, un carattere frammentario con continue ripetizioni), vorrebbe riesaminare, al lume dei criteri del materialismo storico, taluni elementi fondamentali dell'estetica classica. Tale riesame comporta, naturalmente, un'interpretazione del tutto personale, per trarre motivo di conferma dell'assoluta validità dei presupposti del realismo: ed è proprio tenendo conto di tale prospettiva che non è da stupirsi se i classici della filosofia, da Aristotele a Hegel e perfino a Platone!, finiscano con l'apparire dei precursori del marxismo.

Il primo capitolo, che costituisce una introduzione di estetica generale, è forse quello che presenta motivi di maggior interesse: tra le consuete banalità da comizio politico, per le quali ogni lontana allusione di Stalin all'arte viene considerata inconfutabile testo di estetica, affiora fin dalle prime pagine un presupposto fondamentale della concezione marxista dell'arte: che nel rapporto tra forma e contenuto quest'ultimo è il principio primario e l'essenza. Non è davvero il caso di confutare l'assurdità di una tale posizione che determina un atteggiamento inautentico nel soggetto conoscente di un'opera d'arte con l'estraniarsi da quello che è il suo termine fondamentale, come schema di elementi percettivi, e cioè la sua forma. Ed è anche inutile attardarsi a confutare, tanto ovvia è l'affermazione, che non esiste contenuto al di fuori di una forma in cui consiste. A dimostrare l'assurdità del presupposto offrono materia le immediate conseguenze di esso da parte di Lukacs: che cioè, essendo ogni forma estetica forma di un contenuto determinato, l'atteggiamento in favore del nuovo contenuto per l'arte, costituito dalla rivoluzione della classe operaia, deve produrre un rinnovamento della forma artistica. Se infatti potesse veramente ammettersi che in arte esistono contenuti vecchi o nuovi, elevati o bassi, ricadremmo in quelle risibili classificazioni care all'Hartman per il quale l'emozione artistica era da intendersi come inevitabilmente collegata alla presenza di contenuti validi; e di ciò fornisce conferma l'intima contraddizione esistente tra le affermazioni dello stesso Lukács il quale definisce le forme nuove come soluzioni di compiti nuovi. E' evidente infatti che se del problema espressivo la forma costituisce la soluzione, essa deve considerarsi come elemento preminente rispetto al contenuto; il quale d'altra parte può considerarsi come pertinente ad una determinata forma soltanto in quanto attuato e risolto nella forma stessa. La verità è che il marxismo, nella sua premessa di esaltazione del valore della rivoluzione proletaria, giunge ad una vera e propria metafisica, grottesca e risibile, dell'« essere sociale » che, universalizzato ed idealizzato, finisce con l'esprimere il valore di un termine trascendentale: e ciò è confermato da quanto l'A. precisa sulla priorità « dell'essere sociale sulla coscienza e del contenuto, di idee, prodotto dell'essere sociale, sulla forma ». Inevitabile conseguenza di tale idolatrico immanentismo è la individuazione della finalità dell'arte nel « rispecchiamento » della realtà oggettiva. Naturalmente il Lukás avverte l'immediato pericolo naturalista che emana da una simile affermazione ed in un saggio successivo si dichiara ugualmente contrario all'evasione formale, cioè all'arte come puro gioco, e al naturalismo, come copia fotografica della realtà; l'arte deve essere rappresentazione, veritiera e fedele, della realtà nella sua totalità onnicomprensiva, cioè della totalità della vita umana nel suo evolversi,

e per far ciò l'arte deve tendere all'individuazione, al di sotto dell'apparenza, dell'essenza dei fenomeni della realtà in una conoscenza di essa sempre piú approfondita.

In verità v'è da chiedersi se l'A. sia cosciente della confusione delle proprie idee: l'arte in quanto affermazione della individualità dell'Esistenza nel suo rapportarsi all'Essere, è evidentemente manifestazione universale dell'io, ma se essa è individuazione di un'essenza dei fenomeni, essenza che è sempre apparenza di un'altra essenza, essa si identifica con la conoscenza scientifica e filosofica. E' noto quanto noi siamo concordi nel rifiutare ogni arbitraria suddivisione di tipo crociano che tende ad infrangere la totalità dell'Esistenza, distinguendo facoltà specifiche diverse che fanno capo a diverse attività spirituali dell'uomo; ma ciò non infirma l'autonomia dell'arte nel suo esistere in forme esistenziali che si caratterizzano come « pura formatività ».

L'arte non può mai essere espressione della vita umana nel suo evolversi, anche se effettivamente può sottintenderne la totalità per il suo carattere trascendentale di visione individuale di essa: e ciò in quanto non esiste una evoluzione dell'arte in senso vichiano nè la realtà come essenza dell'arte può mai intendersi in un significato universale e trascendente. L'A. non ha infatti il coraggio di uscire da un insolubile dilemma: o considerare l'arte espressione trascendentale dell'Esistenza nel suo autentico attuarsi, e quindi universale ed eterna nel suo valore spirituale, o identificarla con un realismo fenomenico che ha del mondo la finitudine e le limitazioni.

Da questa incapacità di assumere una posizione coerente e unitaria, derivano i continui equivoci e le continue contraddizioni dell'opera: l'ammettere da parte dell'A. il genere fantastico in quanto si inserisce in una concezione realistica (e vi sarebbe da chiedersi che valore possano avere questi due termini usati in senso cosí grossolanamente generico); il porre come massimo obiettivo dell'artista il processo sociale universale emettendo un giudizio su di esso, poiché è proprio quando l'artista è « engagé » che egli raggiunge la massima obiettività (e non è comprensibile come ciò possa avvenire poiché se quella realtà limita e determina l'« engagement » dell'artista, esso ha soltanto un valore puramente platonico); l'accettare l'utilità della tesi nell'arte purché essa nasca dall'arte stessa, cioè dalla realtà di cui l'arte è un rispecchiamento dialettico (e non è chiaro come la tesi possa essere elemento individuabile in questo frenetico panrealismo); il distinguere una verità assoluta con elementi relativi da una verità relativa con elementi assoluti (il che fa perdere al termine ogni valore nel problema dell'arte); la stupefacente affermazione che l'uomo « si appropria del mondo mediante la sua coscienza » (il che sottintende inevitabil-

mente un soggettivismo in cui la realtà è posta come dipendente dalla Esistenza); l'ammettere una evoluzione dell'arte in senso sociale (come se l'arte potesse avere un « senso » particolaristico o all'infuori di sé); il porre la creazione del « tipo » come obiettivo fondamentale dell'artista (il che costringe l'A. ad allargare continuamente il significato di « tipo » fino a farne un fantasma dai non ben definiti caratteri). Naturalmente queste singolari affermazioni sono formulate in un tono in cui la demagogia da comizio e la superficialità da università popolare si fondono in un esempio di sapore unico: a ogni passo è insultata una non meglio definita « estetica borghese » (termine buono a tutti gli usi: a volte indicando una scuola stilistica, a volte una corrente storica, piú spesso tutti coloro che non sono graditi all'A. e, soprattutto, ai suoi « maggiori »); si alternano considerazioni sull'arte ed altre sulla critica al ricco capitalismo eterno colpevole di ogni male; si considerano come indipendenti, senza dimostrare come, grandezza artistica, realismo autentico e umanesimo (che sarebbe rivalutato dal materialismo storico); si afferma che la vera storia dell'umanità comincia con il socialismo; e si conclude con la stupefacente dichiarazione che il marxismo « non rivaluta scrittori scadenti ma non può giudicare buoni autori compiuti artisticamente ma reazionari ».

Del resto ogni frase del libro, nella sua demagogia tribunesca, meriterebbe commenti e confutazioni, il che, anche se estremamente istruttivo su certa cultura e su certo costume, conferirebbe a questa recensione un esagerato rilievo. Di tutte le altre parti del libro, che del resto si riferiscono piú specificamente al linguaggio letterario, limiteremo la nostra analisi ai veri punti essenziali, senza conferire pertanto alcuna importanza alle personali diatribe contenutistiche, in via epistolare, tra Engels-Marx e Lassalle e tra l'A. e la Seghers. Ci limiteremo ad osservare, per quel che riguarda la parte generale, che l'interpretazione del pensiero di Marx ed Engels non va al di là di un corretto esame degli aspetti piú evidenti del loro pensiero, integrata da scadenti tentativi di critica letteraria (come quello ad un'opera di Rilke), e che la critica all'ideologia « borghese », accusata di non penetrare l'intima dialettica di essere e apparenza, svelata invece (non si sa come e perché) dal realismo, e la critica al relativismo, soprattutto nei confronti dei personaggi, sono condotte con la consueta superficialità e arbitrarietà attraverso anatemi verso « le pericolanti fortezze del capitalismo contro la sollevazione dei lavoratori ».

La seconda parte dell'opera, che riflette problemi specifici di tecnica letteraria, è invece migliore: se abbondano le consuete contraddizioni, frutto di una scoperta ideologia politica, e se le esemplificazioni critiche sono in genere limitate e superficiali, non mancano osservazioni acute. Così ad esempio la distinzione posta tra narrazione

e descrizione con l'affermazione dell'importanza estetica della prima in quanto attua la sintesi epica eliminando il pericolo dell'indipendenza dei particolari (anche se si aggiunge che « il metodo narrativo si impone quando si rende la rivolta del proletariato »). Cosí la definizione della necessità di un preciso rapporto tra composizione artistica e concezione del mondo da parte dell'artista, con il conseguente carattere « intermedio dell'« eroe », della necessità di un intreccio che deve individualizzare (cioè rendere aderente all'uomo come elemento dominante la realtà sociale) l'astrattezza del tema, della necessità che la caratterizzazione dei personaggi includa una descrizione del mondo in cui operano. Altrettanto propriamente sono esaminati i problemi di struttura della composizione letteraria in un'analisi che può evidentemente estendersi ad ogni opera d'arte: come i principi fondamentali del montaggio identificati in intreccio, conflitto, parallelismo e contrasto; come la graduazione della diversa importanza dei personaggi a seconda del loro « rango » che nasce « dalla possibilità di universalizzazione che ha il personaggio nei confronti del proprio destino » (affermazione acuta contraddetta dall'errore che tale composizione gerarchica sia il rispecchiamento di una situazione storico-sociale); come la dipendenza del personaggio dalla composizione; come la connessione dell'importanza dei personaggi ai loro problemi (di creature fantastiche però, e non di uomini in lotta sociale come l'A. sostiene in seguito). Tali affermazioni, che possono apparire almeno singolari dopo le premesse iniziali, trovano la loro espressione piú significativa in altre che svelano l'assurdo dibattersi dell'A. per superare gli ostacoli che una ortodossa interpretazione marxista pone ad un autentico intendimento dell'arte. Si afferma infatti che la prassi è il fondamento dell'arte la quale ha il compito di rendere i rapporti tra la prassi e la vita interiore: e posta la questione in questi termini diventa inspiegabile come sia realtà e non la vita interiore ad avere un'importanza determinante. E il L. si lascia infatti sfuggire in seguito l'affermazione (esattissima ma stupefacente per un materialista!) che « non esiste una poesia delle cose poiché tutto ha valore in funzione dell'uomo ».

L'oggettivismo viene cosí sottoposto a critica negativa al pari del soggettivismo, mentre quasi inconsapevolmente preme sull'A. l'esigenza assoluta di rivalutare l'uomo nella sua individualità di esistenza nei confronti della anonimità del mondo. Ed infatti nel ribadire l'essenzialità del « tipico » per l'arte il L. chiarisce come i fenomeni tipici debbano essere specifici valori individuali, come il personaggio artistico sia tipico in quanto vive i problemi del proprio tempo come problemi propri, e come la tipicità evada dal quotidiano. D'altra parte, mentre significative sono le critiche che l'A. muove a molte opere di propaganda della letteratura comunista (e quella alle storie di « Kol-

kos » calzerebbe a pennello per *Il ritorno di Vassilli Bortnikov!*), critiche che sono testimonianze di insofferenza a certi banali e grotteschi schemi, l'A. contribuisce alla creazione di tali risibili miti sostenendo che la letteratura in clima bolscevico deve individualizzare i personaggi attraverso qualità positive. Convinto dell'assurdità di molti principi esposti, il L. insiste a piú riprese e sotto diverse forme nell'affermare che la « Socialità non è la sola cosa che conti » ma in effetti le posizioni fondamentali della sua opera sono poste come se la società fosse l'unica determinante dell'esistenza. Cosí anche nell'ultima parte del libro, quando l'A. pone la distinzione tra attività creativa e attività critica, dopo averne individuato esattamente gli aspetti peculiari, egli cade nei soliti equivoci (arte come indagine del rapporto arte-realtà, necessità per la critica di essere socializzata) e nel solito demagogismo (illustrando le ragioni per cui il critico « borghese » è estraneo al popolo).

Nonostante gli squarci tribuneschi, la scarsa documentazione culturale, la manifesta inesattezza di interpretazione di molte posizioni filosofiche, la poca coerenza nelle linee fondamentali dell'estetica ispirata al materialismo storico, l'arbitrarietà di interpretazione e di valutazione di molti testi, l'opera di Lukacs è comunque un documento ed una testimonianza importante. Di come, nell'asservirsi all'ideologia politica, la cultura sia costretta a forzature ed a compromessi: per tale ragione da tutte le pagine del libro, nelle contraddizioni che testimoniano insofferenze subito represse e nelle citazioni rigorosamente ortodosse alla linea di una certa ideologia politica, emana un senso di viva tristezza: poichè l'inautenticità di atteggiamento dell'A. coincide con una supina accettazione di pressioni evidentemente a lui estranee. A documentare la quale sono sufficienti la ingenuità fanciullesca con cui è svolta la critica alla borghesia attraverso citazioni di autori (Dickens ad es.) che presentano nelle loro opere personaggi abbietti (che vengono arbitrariamente ritenuti espressioni di condanna al mondo borghese anche se lo scrittore non aveva mai avuto un simile intendimento); e il tradimento del pensiero di Eraclito nella cui proposizione, « il fondamento della poesia è il mondo vero e comune degli uomini desti », viene arbitrariamente interpretato il termine « desti » come « in lotta »: con quali conseguenze è facile immaginare.

N. G.

G. Flores D'Arcais - « *Il Cinema* » (Liviana Editrice - Padova 1953).

Questo libro ci giunge da quegli ambienti della cultura, verso i quali il Cinema nutre un'ingiustificata prevenzione, salvo poi a ricorrervi nei momenti di estrema necessità: basti a tal proposito rammentare di quale autorità è stata investita la famosa lettera dal Croce inviata alla nostra rivista: lettera che in un modo in fondo sbrigativo attestava la legittimità artistica del film. Questi ambienti sono quelli di una cultura ufficiale i cui apporti il cinema ha il piú delle volte rifiutato, rinserrandosi in una sorta di Aventino, quasi a difendere una indipendenza (dubbia in verità) che nessuno aveva mai minacciato. Ma questa secessione della cultura cinematografica dal ceppo unico di una cultura concreta alla quale non possono non conformarsi tutte le attività spirituali dell'uomo, tale che l'una forma non può prescindere dall'altra, non poteva non dare risultati dannosi quale l'attuale involuzione degli studi cinematografici.

L'opera quindi del D'Arcais viene a rappresentare l'ultimo apporto di quella « cultura » che noi vorremmo irrompesse nel campo del cinema per portarvi piú capaci prospettive e per tenerlo allineato con quelle ricerche estetiche che la filosofia contemporanea ha fatto argomento principale dei suoi studi. E la presenza del D'Arcais in questi studi è piú che nota perché anche solamente se ne accenni: l'interessante è constatare invece su quale piano avvenga il contatto con la cultura cinematografica e quali nuove impostazioni i problemi inerenti al cinema vengano ad avere.

E' bene avvvertire il lettore che l'Autore de « Il Cinema » ha posto come sottotitolo alla sua opera « Il film nella esperienza giovanile » ed in appendicé « La radio e i giovani ». Ma questo non deve trarre in inganno, facendo pensare ad una particolare trattazione del Cinema: il sottotitolo sta a significare l'accentuazione di una prospettiva, la quale non esclude affatto l'esame, approfondito anche se sintetico di tutti gli altri caratteri del cinema.

Il D'Arcais, docente di filosofia e pedagogia all'Università di Padova, ha affrontato il problema del cinema con quella rigorosità e severità di studi che distingue il cultore delle discipline filosofiche, cogliendo l'argomento alle sue radici e stabilendo tutti quei rapporti atti a illustrare il problema nella sua interezza. L'opera cosí si presenta con una certa ampiezza, unità ed organicità; d'altra parte l'Autore, consapevole che la stessa ampiezza non può significare « totalità di problemi e soluzioni adeguate e soddisfacenti per ciascuno di essi », ci fa avvertiti nella prefazione al libro, che questa sua ampiezza, « organicità e unità vogliono piuttosto essere avvertite come esigenze intrinseche alla ricerca, la quale, di fatto, nella esecuzione raggiunta,

potrà, di volta in volta, interessare l'uno o l'altro studioso, di sociologia, di psicologia, di estetica, di pedagogia ... ».

Questa convergenza e molteplicità di interessi, i quali portano l'Autore a preoccuparsi dell'opera filmica come fenomeno integrale dell'attività e della vita dell'uomo, si struttura nelle quattro parti in cui si articola il libro, le quali suddivisioni sono tra di loro interdipendenti e tutte con un nucleo centrale di problemi variamente illuminati o interpretati a seconda della loro collocazione nell'opera, sí che al termine della nostra lettura il quadro degli interessi che gravitano sul cinema ci appaiono chiari e nei loro rapporti e nelle prospettate soluzioni o, se queste non sempre sono presenti, ci danno materia per un nostro ampliato ripensamento.

Affermare che la tale o tale altra parte del libro è la piú importante o che in tale o tale altro punto noi concordiamo o discordiamo, non ci sembra il metodo piú consono all'esame di questa opera e falserebbe sotto un certo aspetto il giudizio dalla sua organicità. Se ad esempio prendessimo ad esaminare la prima parte « Fenomenologia del cinema » (a cui fanno seguito « L'esperienza filmica », « Il cinema come arte », « Il cinema didattico » e in appendice « La radio e i giovani ») potremmo osservare che già in essa sono quei problemi e quelle prospettive che nel corso dell'opera avranno la loro trattazione, insomma una sorta di propedeutica alla problematica del cinema (considerato come fatto sociale, psicologico, artistico, ecc.) vista « sub specie philosophiae »: le considerazioni che il D'Arcais ci sottopone ci avvertono degli aspetti sui quali, il piú delle volte, eravamo scivolati. Come quando l'Autore formula l'antitesi « realismo o idealismo » nei riguardi dell'opera filmica, facendo intravedere la possibilità che l'estremo realismo nel cinema si dissolve nella realtà del mito (della immagine), in cui il verosimile è piú del vero ossia il linguaggio, non piú segno, sembra presentarsi come una « res », e quindi come un valore.

E di questo valore il D'Arcais è attento conoscitore e concreto interprete, dato che in esso ritrova la presenza dell'uomo, tenendo l'autore ad affermare che l'arte non può essere considerata al di fuori o indipendentemente dall'artista esistente in una sua « concreta personalità individuale » (cosí che noi vogliamo riscontrare in questa tesi una sottile venatura di « personalismo »).

Questa concretezza viene mantenuta quando si affronta il problema della creazione dell'opera d'arte, la quale non scaturisce per fulgurazione spontanea, ma acquista la sua precisazione nella elaborazione di un motivo inizile che forse è il solo che l'artista abbia potuto sentire come qualcosa di immediato: formulazione questa che nega all'intuizione (crociana) l'esclusiva della creazione dell'opera di arte.

Ciononostante, pur affermando la innegabile presenza della tecnica nella vita dell'arte, frutto di lunga elaborazione e di meditata ricerca, l'Autore non vuole concedere troppo a forme di manierismo o ad atteggiamenti virtuosistici, poichè l'artista è tale in quanto sa tradurre la tecnica oggettiva comune ed impersonale, nella tecnica costitutiva della sua opera, assolutamente individuale.

La trattazione estetica è preceduta nell'opera da una sintetica critica storica delle principali e piú interessanti teoriche del film, che, pur non concedendo troppo a ripetizioni ormai scontate, pone tuttavia il lettore in condizioni di potersi criticamente orientare nel « mare magnum » delle diverse teorie.

Docente qual'è, il D'Arcais ha profonda e sensibile conoscenza dei giovanissimi, i quali preferiscono il cinema tra tutte le forme d'arte, il cinema fatto di avventure, di azione, cioè di drammatizzazione del reale, che essi contemplano e rivivono esteticamente. Ma educare il fanciullo alla comprensione del film e dei suoi valori artistici è educarlo integralmente perché non si può pensare ad uno sviluppo delle capacità estetiche se non come a un gradino che deve essere accompagnato ed integrato dagli altri gradini, quello morale, quello religioso, quello sociale, ecc. E qui l'Autore chiama in causa la scuola e la necessità di un film didattico che « non dovrebbe soltanto contenere un implicito insegnamento, ma dovrebbe di proposito mirare ad insegnare ». Riteniamo che la fatica dell'Autore incontrerà l'interesse di quanti vedono nel cinema la caratteristica di una nuova civiltà che è alla fine quella del nostro tempo: caratteristica che non è possibile né doveroso esaurire nella sola prospettiva estetica, poiché ad esso gravitano altri problema, tra cui quello inerente alla esperienza giovanile, che attendono la loro definitiva soluzione.

Sante Elio Uccelli

I film

La Lupa

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Ponti-De Laurentis - *Soggetto*: basato sulla novella omonima di Giovanni Verga - *Sceneggiatura*: Alberto Lattuada, Ivo Perilli, Ennio De Concini, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba - *Regia*: Alberto Lattuada - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Scenografia*: Carlo Egidi - *Costumi*: Dario Cecchi - *Musica*: Felice Lattuada - *Attori*: Kerima, May Britt, Ettore Manni, Mario Passante, Giovanna Ralli, Ignazio Balsamo, Fanny Landini, Salvo Libassi.

La facilità e superficialità con cui certa critica ha contribuito alla creazione dei miti di validità artistica di certe opere e di coerenza espressiva di certi autori, è indubbiamente significativa per puntualizzare le deficienti basi culturali, in senso generale, di tale critica e la sua l'incapacità a situare storicamente il cinema nel quadro piú vasto dell'arte. Poiché se una coerente e puntuale metodologia critica, riflesso di una autenticità di atteggiamento e di una precisa educazione estetica, fosse alla base dei giudizi di valore sulle opere filmiche, non avrebbero potuto verificarsi equivoci addirittura grotteschi sulla coerenza del mondo poetico di certi autori del tutto mediocri, come Duvivier, o valutazioni esageratamente positive come quella su *Ekstase* di Machaty, opera alquanto banale. Gli esempi potrebbero essere moltiplicati all'infinito anche nei riguardi di autori e di film di viva contemporaneità: e il numero e la importanza di tali grossolani errori di valutazione potrebbe proporre due motivi di indagine di grande interesse: una radicale e totale revisione dei principi che hanno informato sino ad oggi la storiografia del cinema, e l'individuazione dei motivi, primo tra tutti l'inautenticità di atteggiamento del critico cioè la sua mala fede, che hanno generato gli errori stessi. E' nostra convinzione che Lattuada sia uno di quegli autori che hanno maggiormente beneficiato, nella valutazione critica delle sue opere, di particolari condizioni storiche e ambientali del tutto favorevoli: nel momento di euforia collettiva generato dall'apparizione nel cinema italiano di opere di indubbia importanza, come *Roma città aperta* di Rossellini o *Sciuscià* di De Sica, che si vollero arbitrariamente ricondurre ad una scuola ritenuta di universale validità, i film di Lattuada beneficiarono di valutazioni positive che facevano soprattutto riferimento ad elementi esteriori e formali: motivi idonei a testimoniare il possesso da parte dell'autore di un solido, e a volte acuto, mestiere, e di un gusto figurativo attento, ma che non assurgevano mai a piena dignità di stile quali mezzi di coerente e necessaria espressione. Il mondo di Lattuada si faceva infatti strada quasi a fatica attraverso le sovrastrutture intellettualistiche dell'autore e il suo amore per un formalismo estetizzante sintomo di frigidità emotiva: attraverso squilibri e scompensi strutturali (come in *Il bandito* in cui la efficacia della parte iniziale, di stringato ritmo narrativo, era turbata dalla seconda parte), o attraverso continui slittamenti di gusto (come in *Senza pietà* in cui evidenti

compiacenze formali mal si equilibravano con certe istanze aspramente veristiche della storia e dei personaggi, chiaramente mutuate però dalla narrativa americana: si ricordi il gangster impotente di evidente derivazione dal Popeye faulkneriano), o attraverso un evidente squilibrio tra i diversi elementi e i diversi filoni tematici dell'opera che non riuscivano ad amalgamarsi (come in *Il mulino del Po* in cui le vaghe istanze sociali restavano estranee alla piú intima essenza dei personaggi, peraltro raffreddata dagli esibizionismi calligrafici di ricercatezze formali). L'incapacità di seguire con coerenza drammatica l'evoluzione dei personaggi e di sostenere con il necessario ritmo la struttura del racconto, il continuo variarne le proporzioni e le prospettive per ricerche di effetti quasi sempre facili ed esteriori, il frantumare l'umanità dei personaggi con tendenze diverse e contrastanti, lo attardarsi e il compiacersi in narcisismi formali, sono gli elementi, apparsi evidentissimi in *Luci del varietà* e in *Il cappotto,* che rivelano le manchevolezze e i cedimenti del mondo di Lattuada e la sua impossibilità ad esprimersi compiutamente in termini di coerenza stilistica. Le sue opere, pur attraverso qualche brano di sapiente fattura e qualche sicura e felice intuizione, rivelano le carenze del suo mondo e la sua frigidità emotiva: l'eccessiva preordinazione nella struttura di esse conduce infatti l'autore a un intellettualismo che svuota i personaggi della loro intrinseca umanità. Di qui scompensi che potrebbero apparire inspiegabili per un uomo di gusto come Lattuada: l'eccessivo predominare del gigionismo degli interpreti (la Magnani in *Il bandito,* Rascel in *Il cappotto,* Lulli in *Il mulino del Po*); le vuote compiacenze erotiche, la eccessiva importanza di elementi secondari, il decadere di personaggi e ambiente nella piú astratta e convenzionale stilizzazione.

Di tutti i difetti e le manchevolezze del mondo di Lattuada, delle sue fratture e incoerenze di stile, della mancanza di incisività e di umanità nella descrizione dei personaggi, della scoperta convenzionalità di talune soluzioni narrative, della freddezza intellettualistica di certe ricerche formali, della stanchezza di taluni conflitti drammatici, *La lupa* costituisce un esempio quanto mai probante: e ciò non soltanto perché è il peggior film realizzato da Lattuada, ma perché tutti i compromessi e le insincerità del suo mondo e del suo modo di esprimersi vi assumono una evidenza addirittura culminante. Anche in quest'opera due sono gli elementi fondamentali che dovrebbero costituire la molla della vicenda drammatica e lo sfondo ambientale alla vicenda stessa: la fremente sensualità della protagonista che eccita e involge quella di tutti i personaggi maschili; la povertà e il disagio della popolazione che dei suoi vizi delle sue tristezze della sua intolleranza della sua disperazione costituisce ad un tempo il motivo e la giustificazione. Questi due elementi essenziali dell'opera letteraria di Verga, in cui l'attività sessuale della lupa è motivo drammatico di forza primitiva e allucinante che dilaga come un fuoco divoratore e in cui la povertà trita minuta invincibile desolata della gente è elemento impalpabile e corrosivo simile alla polvere del tempo, sono ridotti nel film a puri pretesti, estranei e occasionali: la sensualità è motivo soltanto di scoperte sollecitazioni erotiche in senso spettacolare in quanto investe come motivo secondario la figura della protagonista che nella tenacia del suo amore per l'uomo mostra una coerenza di atteggiamento; mentre l'elemento sociale si affaccia saltuariamente, gratuito ad esteriore, per rivelare chiaramente nel finale la sua natura di pretesto, spettacolare anch'esso, assumendo il ruolo di motivo decisivo di una vicenda ormai di impossibile risoluzione sul piano di una coerente dialettica drammatica. La mancanza di una fedele interpretazione del mondo di Verga non è quindi condannabile in se stessa ma in quanto rivela l'assoluta mancanza di una qualche coerenza nel mondo di Lattuada, e quindi di una minima credibilità delle figure e della vicenda in

senso estetico. Tutti i personaggi sono infatti privi di una autentica e sentita umanità: essi, quando non sono avviliti sul piano del piú convenzionale macchiettismo (come il padrone della manifattura, o il prete o la sorvegliante), sono figure da narrativa d'appendice in cui i piú vieti elementi spettacolari sono posti al servizio delle piú retoriche forzature. Svilito nell'elemento sessuale, come aggressiva ricerca di un maschio qualunque, il personaggio della « lupa » si è rivestito di esaltazioni romantiche in cui è evidente la simpatia dell'autore: tale simpatia, ancor piú umana che creativa, e palese nel « rispetto » che la « lupa » impone alle altre donne nelle sottolinazioni del suo carattere fermo ed autoritario e nella morte nel fuoco purificatore, impedisce naturalmente a Lattuada una visione critica del personaggio e della sua dialettica drammatica: attribuito arbitrariamente il ruolo di « eroe » alla « lupa », manca d'altra parte all'autore il coraggio, che avrebbe avuto uno Stroheim, di andare in fondo fino alle ultime conseguenze: da ciò le continue ipocrisie e i continui compromessi della vicenda in cui le torbide suggestioni della personalità fisica dell'interprete, in episodi che vorrebbero sottintendere la condanna del personaggio, costituiscono viceversa l'elemento su cui l'autore punta di continuo, svilendo naturalmente la protagonista al ruolo di una figura fumettistica fino a divenire grottesca e privandola di ogni autentica problematica. Di conseguenza, a ulteriore riprova di come la coerenza di un personaggio non possa vivere che nel quadro generale della coerenza e della credibilità estetica dell'opera nel suo complesso, senza vigore drammatico e senza calore umano è risultata la tragedia dell'incesto, affidata piuttosto a sfoghi vistosi e declamatori che non a un intimo e sofferto tormento dei personaggi. Cosí il conflitto nel personaggio del marito tra l'amore per la moglie e l'attrazione fisica per la madre di lei non è sviluppato secondo una coerente dialettica drammatica, ma affidata ad episodi molto spesso addirittura risibili: come la scena del primo riavvicinamento dell'uomo alla lupa nella calura della miniera. Altrettanto può dirsi per il personaggio della moglie: forse ancor piú inconsistente, povero come risulta di definizione umana e mummificato in una espressione da manichino: soppressa completamente la sua ostinata, anche se passiva, resistenza ad ogni tentativo della madre di distruggere la sua felicità, reso opaco e senza rilievo il suo sentimento verso il marito, la figura della moglie appare anonima e banale, casuali e convenzionali le sue reazioni. Stupisce che le evidenti carenze del proprio mondo Lattuada non abbia inteso parzialmente mascherare, almeno nei confronti della costruzione dei tre personaggi centrali, affidandosi a interpreti di provata efficacia: infatti mentre Kerina non ha saputo far di meglio che rispolverare il piú vieto repertorio di ancheggiamenti, di occhiate assassine e di attuzzi dentari e labiali in funzione felina, che caratterizza tutte le maliarde della storia del cinema, il Manni e la Britt, di una inespressività addirittura grottesca, aggiungono alla nullità interpretativa l'assoluta inaderenza del loro fisico al ruolo dei personaggi. Sostegni alla vacuità, alla banalità, alla stanchezza del dramma dei personaggi centrali, Lattuada ha cercato invece e nella creazione di figure di secondo piano che potessero offrir motivo di scabrose divagazioni e in quell'impagabile rispolveramento di elementi sociali che dovrebbero costituire il « deus ex machina » della vicenda trasferendone i motivi essenziali su un piano di accesa coralità. Viceversa la povertà desolata della gente è motivo troppo di fondo e troppo poveramente accennato per poter giustificare l'improvvisa importanza che assume d'un tratto nella vicenda e la rivolta finale mostra infatti fin troppo scopertamente la sua macchinosità, degno presupposto a quell'ineffabile lieto fine su sfondo di nuvole nerastre. Questa ossessione dei motivi sociali rischia veramente di divenire la piú pesante palla al piede del cinema

italiano: poichè è evidente che essi, come ogni altro motivo, possono rientrare nelle esigenze espressive di un autore, in quanto facenti parte del suo mondo, ma decadono ad espedienti demagogici se costituiscono il pretesto a vacue divagazioni.

Da tutti questi ripieghi, dalla mancanza cioè di una coerente impostazione drammatica che si sviluppi secondo una dialettica ben precisa, originano le continue fratture del film, la mancanza di proporzioni strutturali, la meccanicità e la arbitrarietà di molte soluzioni narrative: si avverte cioè di continuo l'assenza di una prospettiva unitaria che guardi personaggi e vicende in una coerenza esistenziale che sia riflesso della posizione etica dell'autore. Da ciò la evidentissima decadenza ritmica del film, con pleonastici « ritorni » e con continue arbitrarie divagazioni, il contrasto tra il muoversi a volte ieratico a volte convulso dei personaggi, le continue banalità del dialogo, il rifugiarsi dell'autore in esibizionismi calligrafici tendenti a divagazioni pittoriche, peraltro non sempre autentiche e di buona lega. Basti pensare alla inquadratura in cui la giovane distesa sul letto piangente è vista in secondo piano rispetto alla spalliera di ferro su cui si stringe, con vivo risalto, il pugno maschile della madre: ad illustrare il carattere dei personaggi e il loro conflitto, tale inquadratura è piú efficace che non tutto il loro dimenarsi declamatorio per il resto del film. Altrettanto potrebbe dirsi per la sequenza in cui il giovane passeggia nella notte e sullo sfondo la porta aperta della casa evoca di continuo la presenza invitante della lupa. Peccato che tali momenti fugaci di stringatezza espressiva siano soffocati dalla preoccupazione dell'autore di sfruttare, nel piú scoperto dei modi, suggestioni del tutto estranee all'autentico dramma dei personaggi. Il caso dei film di De Santis, addirittura illustre per l'ibrido e spesso risibile connubio di sesso e socialità che li caratterizza, trova cosí un singolare riscontro in questa opera di Lattuada. A cui non mancano le piú convenzionali figure di « sensualoni » (e l'inquadratura del padrone della manifattura che in mutandoni è intento alla confezione della salsa pronunciando battute culinarie con la solennità di uno stregone, è indicativa di quali forzature grottesche possa determinare la fredda e polemica indagine di un personaggio, lontano da una intima umanità), le ormai consuete irriverenze religiose (la esteriore religiosità del personaggio piú abbietto della vicenda che invita la donna a pregare nei momenti difficili, l'idiozia del parroco, taluni accenti durante la sequenza della processione), gli immancabili esibizionismi folcloristici (con la sequenza della festa di S. Agata, ricca di movimento e di notevole gusto figurativo per la sapiente impostazione luministica, ma del tutto estranea ed inutile). Insomma quei tre elementi che siano idonei a garantire che l'autore è un « uomo di mondo» lontano da preoccupazioni « codine » e che sente profondamente i legami nativi e i problemi sociali del suo paese. Che tristezza!

Les vacances de M. Hulot (Le vacanze del Signor Hulot).

Origine: Francia 1953 - *Produzione*: CADI Film - Discina - *Soggetto e regia*: Jacques Tati - *Fotografia*: Jacques Mercanton - *Attori*: Jacques Tati, Natalie Pascaut, Michèle Rolla, Valentine Camax.

Il ritorno al clima delle prime opere comiche nella storia del cinema, un clima piuttosto funambolesco e frenetico ma di viva immediatezza ritmica e di assoluta spontaneità emotiva, è il motivo costante delle opere di Tati. In *Jour de fête* esso appariva penetrato di una viva partecipazione umana che rendeva molto significativa l'affettuosa ironia con cui l'autore guardava personaggi e situazioni in una deformazione caricaturale che non si risolveva mai in freddo distacco o ripensamento, sotto un'apparenza di ingenua istintività, di natura intellettualistica. Quel postino

ciclista, superbamente primitivo nella elementarità funambolesca e nella frenetica velocità delle sue azioni assumeva un valore essenziale nella vicenda, poiché degli sviluppi ritmici di essa, del continuo gioco di «gags», della funzionalità degli equivoci, esso era il centro emotivo e l'elemento coordinatore. Ma ciò che conferiva valore alle stramberie dell'incredibile postino era quel punteggiare le sue avventure di accenni patetici e sentimentali, di note malinconiche che, pur non riguardando direttamente il personaggio, alla sua storia si riconnettevano in modo funzionale e significativo. Ma in effetti il senso del film, e di conseguenza la sua importanza, non si esaurivano affatto nel limitato gioco delle suggestioni comiche nascenti dai «gags» e dalle «routines» in un clima di assoluta anche se elementare funzionalità narrativa: tali «gags» e «routines», infatti, si inserivano nel vivo di un ambiente permeandosi della sua sostanziale umanità e finendo quindi con l'assumere ben piú larga significazione e importanza.

E pur se tale stretta funzionalità della trovata comica nei confronti dell'ambiente e dei personaggi di sfondo non sfiorava mai alcun aspetto critico, pur se il comico non si elevava a satira come ad esempio in Chaplin, non mancava nel film la bonaria e ottimistica enunciazione del giudizio dell'autore su un ambiente e in definitiva su una società, come non mancava la timida apparizione di una poetica alquanto piú vasta per significato della vicenda da cui prendeva vita il film. Lo stesso frenetico dinamismo di esso, intonato piú a un movimento interno al quadro che a una singolare cadenza di montaggio, finiva col puntualizzare in modo particolarmente gustoso la svagata incoscienza del protagonista, né mancava l'efficace uso di certi mezzi espressivi tipicamente cinematografici, quali l'elemento sonoro in asincronismo ideologico con l'immagine, a testimoniare la fervida inventiva cinematografica dell'autore pur estrinsecata in un campo dai limiti piuttosto ristretti.

In tal modo il concitato dinamismo di molte sequenze trovava un equilibrio nell'andatura di altre, intrise di un leggero lirismo piuttosto melanconico: quei muti incontri, fatti di occhiate e di sorrisi, tra il proprietario del baraccone e la ragazza, punteggiavano il film di una nota di tristezza che testimoniava nell'autore una sensibilità volta non soltanto verso gli sviluppi fareschi della vicenda e verso gli aspetti caricaturali dei personaggi; e la inquadratura finale del bambino saltellante dietro il carrozzone era una delle piú delicate e meditate espressioni di un clima lirico tra ingenuo e provinciale.

Ad un esame appena approfondito l'atmosfera, la struttura e la cadenza dei film di Tati appaiono infatti tutto altro che immediati e primitivi: la rudimentalità macchiettistica dei suoi personaggi, il loro agitarsi secondo schemi e trovate parodistiche, l'apparente rinuncia ad ogni ricerca figurativa e perfino, in questo ultimo film, al dialogo, l'assoluta inconsistenza della storia costituita soltanto da un ininterrotto susseguirsi di trovate cui fa da perno il protagonista, sono infatti elementi attentissimamente meditati per pervenire alla creazione di quel clima grottesco che cosí chiaramente si rifà ai primordi del cinema, ad un'espressione cioè di visiva immediatezza, di estrema semplicità strutturale e di ingenuità quasi surreale. Ciò che conferisce questi caratteri alle opere di Tati, fornendo testimonianza di una coerenza sino ad oggi senza fratture se pur con evidenti limiti, sono però soprattutto gli elementi formali del suo stile: l'assenza quasi totale dei movimenti della camera; il gusto fortemente contrastato della fotografia che ricorda certi aspri rilievi della pellicola ortocromatica; movimenti ottenuta per mezzo della riduzione della cadenza di ripresa; la mancanza di piani ravvicinati e lo scarso numero di piani lontani nell'inquadratura con una assoluta prevalenza di piani medi in cui la recitazione dei personaggi, e massimamente quella dell'autore-interprete, è valorizzata piú che dal

gioco fisionomico, inteso come espressione recitativa, da tutta una serie di notazioni allusive mimiche di costume di atteggiamento, che conferiscono agli interpreti la portata di perfetti manichini; l'assenza di ogni sfruttamento delle risorse emotive di un montaggio basato su inquadrature brevi, cioè del cosiddetto taglio corto, per affidare invece tutto il valore dinamico dell'immagine al movimento interno dell'inquadratura. Il risultato non è comunque quello di un linguaggio di tono teatrale, ma di un'espressione che sfrutta intelligentemente, senza apparenti e scoperti artifici, la suggestività visiva dell'immagine filmica, l'essenzialità cioè del rapporto che si stabilisce tra essa e lo spettatore: e ciò a ulteriore riprova di come sia risibile ogni tentativo che tenda a condizionare la validità dell'espressione filmica all'uso di specifici tecnici che, proprio in quanto tecnici, non possono condizionare la libertà dell'artista. Tali elementi stilistici dei film di Tati appaiono però, come si è detto, il risultato di un attento processo di scelte, e fin qui nulla di strano poichè tutta l'espressione artistica è frutto di una serie di soluzioni di problemi di scelte in cui si concreta lo stile, che non sempre riflettono una autentica istanza interiore, cioè una inderogabile necessità espressiva. Al contrario di quanto accade nelle opere di Chaplin, anche nelle prime che appaiono le piú rudimentali come linguaggio, in quelle di Tati si avverte la continua presenza di una intelligenza sempre intesa a «costruire» abilmente quella parvenza di ingenuità e di spontaneità: ciò che raffredda lo slancio emotivo e la partecipazione dell'autore. Ed è ovvio che con ciò non intendiamo sostenere la necessità nella creazione di un'opera d'arte di un processo fantastico che escluda ogni intervento del pensiero, futile equivoco su cui gli stessi crociani si sono affrettati a ripiegare, ma riaffermare invece la inderogabile necessità di quella fedeltà creatrice che caratterizza l'autenticità di atteggiamento dell'autore. Le carenze di Tati nel trasferire su un piano essenzialmente lirico la grottesca umanità dei personaggi e della vicenda, nel fare cioè di essi autentiche espressioni poetiche, deriva proprio dal suo credere ciecamente alla validità di una formula che fatalmente finisce con lo svelare la propria meccanicità e i propri limiti. In questo film, piú ancora che in *Jour de fête,* tali limiti e tali strutture costruite appaiono evidenti: nonostante la straordinaria fertilità inventiva dell'autore nel variare di continuo i motivi comici e le trovate satiriche e nell'organizzarla secondo «routines» sempre diverse, nonostante la straordinaria puntualità nella caricatura dei personaggi, nonostante la sapienza di certi grotteschi contrasti e lo studio sorvegliatissimo di tutti gli effetti e del ritmo narrativo, il meccanismo del film accusa ad un certo momento una evidente stanchezza nascente dal non confluire dei diversi motivi in una precisa linea strutturale, cioè dal risolversi di essi nel piú frigido intellettualismo. Il pericolo si fa piú evidente nei momenti in cui la feconda facoltà inventiva di situazioni comiche, facoltà sottoposta ad uno sforzo incessante, mostra qualche battuta d'arresto; la narrazione allora si appesantisce con inutili «ritorni» e con notazioni pleonastiche rivelando il congegno meccanico della formula. Ciò anche in conseguenza delle mediocri risorse di Tati interprete il cui stupefatto cliché mimico (specie in questo film) presenta troppo scarse varianti e evidenti influenze di modelli illustri ben piú efficaci. Ciò nonostante la descrizione dell'ambiente, la sequenza dell'arrivo di Hulot, quella della partita a carte e quella del funerale, sono pagine veramente sottili e di gusto; peccato che troppo di fondo sia tenuto quel motivo leggermente melanconico che costituisce il fascino segreto di certe sequenze di *Jour de fête* e che in *Les vacances de Mr Hulot* è appena intuibile nella descrizione della vecchia coppia di sposi, con il marito variante crudele del padrone del baraccone di *Jour de fête,* e nella inquadratura finale. L'affettuosa ironia

con cui l'autore guarda i propri personaggi, definendoli in caricature acutissime ma prive di ogni acrimonia e perfino di giudizio, conferisce infatti al film un generico calore di bonarietà che non è però sufficiente a trasferire la loro essenza di perfetti manichini sul piano di una sentita umanità. Nasce cioè il pericolo di una tipizzazione che nel caratterizzarsi in un modo sempre piú sottile e acuto si va astrattizzando in senso intellettualistico: ed infatti, ad onta della loro apparenza le opere di Tati, in misura maggiore *Le vacances di Mr Hulot,* non sono affatto realistiche nè vogliono esserlo: *Jour de fête* non era la satira dei contadini come questo non è la satira dei borghesi. Poiché l'autore non vuole essere né un moralista né un censore, vuole soltanto divertirsi, inserendosi egli stèsso come « deus ex machina » nella vicenda, con molto spirito e con una punta di malinconia: ed è proprio in questa superficialità di impegno che vanno ricercati i limiti del film.

Il cavaliere della valle solitaria (Shane).

Origine: U.S.A., 1952 - *produzione*: Paramount - *regia*: George Stevens - *attori*: Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Brandon de Vilde, Jack Palance.

Non è da oggi che la cosiddetta « estetica dei generi » ha avuto quello che meritavano il suo empirismo e la sua superficialità. Eppure talune considerazioni di essa tornerebbero opportune nei confronti di questo *Shane* in cui Stevens ha tentato trasferire su un piano intimista e psicologico personaggi e situazioni drammatiche caratteristiche del « western » inteso nel suo significato di genere. Nel senso che in *Shane* mentre i consueti elementi ambientali e di costume caratteristici del « western » sono stati effettivamente rivissuti dall'autore al lume di una poetica dalle particolari prospettive e istanze, alcuni personaggi e alcune situazioni drammatiche non appaiono svincolati da convenzionalismi pertinenti ad una aperta retorica. L'impegno di Stevens, autore amante di indagini psicologiche minuziose e sottili e di effetti di libresca meditazione, a reinventare secondo itinerari ideali linee psicologiche di personaggi apparentemente consueti e conflitti già altre volte sfruttati drammaticamente, mentre ha talvolta sortito un effetto felice (come nella descrizione di taluni personaggi sufficientemente autentici quali l'avventuriero, il padre e il bambino; o come in talune sequenze di aspro sapore veristico quali la rissa nell'osteria o di tesa atmosfera emotiva quali il funerale), non ha potuto evitare altre volte il ricadere in schemi abusati o convenzionali o lo sfruttamento di elementi superficialmente emotivi (come la mancanza di una autentica problematica dei personaggi per accettare una aprioristica opposizione di « buoni » e « cattivi »; come l'improvviso ravvedimento di alcuni di questi; come la sequenza della rissa finale dalla scontata soluzione). Da ciò le fratture e gli squilibri che non è difficile riscontrare nel film: nel brusco transitare da un clima aspramente drammatico (sequenza del funerale) ad un clima superficialmente avventuroso (finale), nello scarso approfondimento di taluni sviluppi psicologici pur essenziali alla trama dell'opera (come la mancanza di autentica passione tra i coniugi), nell'opposizione schematica di personaggi alcuni dei quali manifestamente convenzionali (come l'« incisore » di professione). Da ciò deriva il difetto essenziale del film che è quello di non approfondire drammaticamente situazioni in cui i personaggi sono visti in una concretezza esistenziale, ma di limitarsi ad introdurre in situazioni storiche altrimenti sfruttate elementi autentici solo saltuariamente e frammentariamente. Il film manca quindi di una coerente unità stilistica, nel senso che i diversi elementi di esso non appaiono dettati da un criterio normativo dell'espressione che sia nel contempo rappresentazione e giudizio: le diverse sequenze di esso sono affidate

all'estro momentaneo dell'autore piuttosto che inserirsi in una concezione unitaria in senso espressivo.

Cosí un certo squilibrio è notabile tra certe ricerche di ordine figurativo, inerenti soprattutto l'impiego dell'elemento cromatico spesso veramente felice, e l'arbitrarietà e il convenzionalismo degli elementi narrativi in cui tali ricerche si estrinsecano: basti pensare alla sequenza della lotta tra i due amici verso la fine, in cui tutti gli elementi dell'inquadratura, dalle angolazioni inconsuete ai movimenti della camera, dalla impostazione luministica agli elementi cromatici e alla composizione del quadro, il mezzo sonoro, dal nitrire dei cavalli all'ansimare degli uomini in lotta, e il ritmo secco e stringato del montaggio, in cui la lunghezza dell'inquadrature è perfettamente studiata in rapporto alla distanza del piano di ripresa, concorrono alla creazione di una indubbia suggestione emotiva che non arriva peró ad assumere autentica funzione nel film, proprio perchè troppo gratuito risulta il pretesto narrativo che da origine all'intera sequenza. Nonostante tutto *Shane* resta però un film notevole, e a tratti addirittura importante: e ciò in conseguenza e della indubbia capacità dell'autore nel delineare sinteticamente, e spesso felicemente, la condizione umana e psicologica dei personaggi, e nella sua capacità di invenzione di elementi narrativi idonei a puntualizzare un certo clima emotivo, come la figura del bimbo che nella sua costante presenza nel film finisce con l'assumere quasi un valore di simbolo di innocenza che fa da contrappunto all'accanimento degli uomini in lotta, e nella stupefacente scioltezza ed efficacia di linguaggio con cui l'autore ha realizzato talune sequenze ricche di valore dinamico o improntate ad una emotività contenuta e vibrante. A testimonianza della incisiva capacità di descrizione di Stevens, potrebbero citarsi ad esempio l'inquadratura dei due uomini intenti ad abbattere il tronco a colpi d'ascia che puntualizza il sorgere della loro amicizia, l'inquadratura in cui un rapido movimento di carrello porta in primo piano il volto alterato dell'avventuriero cui il giuoco di insegnare a sparare al bambino ha evocato un mondo di violenza, l'inquadratura dell'interno vuoto della casa in cui si incrociano le voci dei protagonisti invisibili che ben sottolinea la loro particolare condizione psicologica turbata dall'arrivo dello straniero che li ha in un certo senso isolati l'uno dall'altro. Ma ancor piú deve essere ricordata la spigliatezza e la intelligenza con cui Stevens ha usato degli elementi figurativi ritmici e sonori del linguaggio filmico nelle sequenze delle risse nell'osteria o della lotta, già ricordata, tra i due uomini. Peccato che, come detto, in tali sequenze la stringatezza e l'efficacia del linguaggio dell'autore non pervenga al raggiungimento di una autentica emozione artistica proprio perchè la materia in cui esso si esplicano denuncia in piú tratti la convenzione. Quando invece l'autore opera su elementi che puntualizzano la sua assoluta necessità ad esprimere le istanze del proprio mondo, allora il risultato è ben piú alto: come nella sequenza del funerale in cui l'uso del contro-luce, per il raggiungimento di particolari effetti cromatici, la lentezza dei movimenti della camera, il ritmo solenne del montaggio, in cui è svolto acutamente un tema di contrappunto, il muoversi ieratico dei personaggi, sono elementi che confluiscono in un aspetto stilistico unitario che puntualizza quel senso religioso che pervade l'intera sequenza e che trova esteticamente soluzione compiuta nella corsa dei carri di ricco valore dinamico. In questa sequenza l'elemento cromatico giuoca un ruolo addirittura essenziale, come del resto in gran parte del film in cui l'uso del colore appare cosí sorvegliato ed attento, al di fuori di vacui e retorici simbolismi e al di fuori di pretenziosi formalismi, da assumere la dignità quasi sempre costante di mezzo espressivo strettamente connaturato alla qualità emotiva dell'immagine e al loro valore figurativo: un risultato cioè cosí inconsueto e lusinghiero da costi-

tuire di per sé motivo di vivo interesse estetico.

Niagara

Origine: U.S.A., 1952 - *produzione*: Fox - *soggetto e sceneggiatura*: Charles Brackett, Walter Reisch, Richard Breen - *regia*: Henry Hathaway - *fotografia*: Joe Mac Donald - *musica*: Sol Kaplan - *attori*: Marylin Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters, Casey Adams, Dennis O'Dea, Richard Allen, Don Wilson, Lurene Tuttle, Russell Collins, Will Right.

La perfezione artigianale e l'assoluta anonimità artistica di gran parte delle opere del cinema americano trova forse la piú eloquente dimostrazione nei film di Henry Hathaway, autore evidentemente supervalutato nel periodo dell'immediato dopoguerra in cui parve rivolgersi con una qualche umanità all'indagine studiosa di taluni scottanti aspetti del mondo americano contemporaneo. Oggi, a distanza di anni, è ancor piú facile definire come la suggestione del mondo descritto in *The house of 92th street*, o in *Kiss of death*, o in *Call Northside 777*, nascesse essenzialmente dall'inconsueta presentazione di personaggi e situazioni drammatiche colte con immediata vivezza e concretamente viste in una situazione storica attuale, ma sarebbe vano ricercare in tali opere quella coerenza di elementi stilistici che sola può testimoniare la sincerità espressiva di un mondo dell'autore. E la denuncia della anonimità dell'impegno creativo in Hathaway, del suo estraniarsi addirittura da esso, la forniscono in identica misura e le sue opere deteriori, estremo esempio della piú volgare decadenza del cinema (*The black rose*), e il doppio finale di quel gelido e perfetto meccanismo che é *14th hour*. Di questa fondamentale insincerità, in senso espressivo, di Hathaway, *Niagara* costituisce un esempio addirittura illustre: in esso le piú scoperte e vacue suggestioni del sex-appeal dell'interprete femminile sono poste al servizio di una vicenda fumettistica dalla quale è bandita ogni ricerca di coerenza dei personaggi e di equilibrio di struttura: al punto che il film non meriterebbe alcuna attenzione se non fosse straordinariamente indicativo non soltanto delle tendenze di un certo genere di spettacolo, ma addirittura di un costume, orientato a sollecitare, purtroppo con successo, i piú bassi istinti dello spettatore. A tale riguardo è indicativa non soltanto l'esaltazione erotica del personaggio della donna, ma anche la particolare simpatia con cui è vista la figura del criminale (in opposizione alla sciatta figura del marito della giovane ad esempio), la cui morte assume nel finale grottesche tonalità eroiche. A ciò si aggiunga la cura che l'autore pone nello sfruttare, del resto molto meno efficacemente che in altre occasioni, le risorse emotive di un « thrilling » basato soltanto su elementi meccanici ed esteriori. Ed é proprio questo assoluto estraniarsi dell'autore dall'umanità dei personaggi, dall'approfondito esame della loro problematica, a sottolineare la sostanziale invalidità dell'opera in senso etico sotto il profilo creativo: cioè la sua immoralità nasce piú che dall'avvilente condizione umana in cui è descritto il protagonista schiavo della donna e piú che della compiacenza nella presentazione di elementi criminosi, dalla rinuncia dell'autore ad ogni impegno, nella sua mancanza di fedeltà nell'atto creativo: rinuncia che non può non riflettersi nell'assoluta assenza di una coerenza stilistica che possa conferire omogeneità all'opera. I cui elementi sono cosí profondamente eterogenei e cosí arbitrariamente accostati che gli squarci documentaristici sulle cascate del Niagara risultano non meno immorali, in quanto estranei alla vicenda e volti soltanto a sollecitare un interesse turistico, delle forme della protagonista. Di tutto ciò fornisce ampia conferma l'uso dei mezzi espressivi da parte dell'autore, il quale alterna larghi tratti di assoluta anonimità formale, ad altri di ricerche studiate in senso superficialmente emotivo: basti pensare alla sequenza del delitto in cui i toni fortemente chia-

roscurati della inquadratura, i suoi violenti contrasti cromatici (culminanti nel rosso acceso dello sfondo della parete nell'inquadratura in cui la donna é colpita a morte), il concitato movimento dei personaggi nel quadro, il ritmo affrettato del montaggio, sono elementi non nascenti da una intima dialettica drammatica ma dettati da esigenze esclusivamente spettacolari. Non è quindi davvero il caso di approfondire l'incoerenza e la sommarietà psicologica (di arte non è nemmeno il caso di parlare) dei personaggi, l'arbitrarietà dello svolgimento narrativo, la stanchezza e la meccanicità dei raccordi strutturali: vi è soltanto da sottolineare ancora una volta come la confluenza, anzi la preminenza dell'interesse spettacolare sull'espressione di un mondo individuale, assuma nel cinema una importante superiore a quella talvolta presente in tutti gli altri linguaggi artistici costituendo per il cinema stesso il pericolo di maggior rilievo: e ciò non soltanto sotto il profilo artistico ma anche sotto un profilo umano e sociale.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Alla Mostra di Venezia dedicano non poco spazio i piú recenti numeri delle maggiori riviste cinematografiche europee. Quasi tutte concordano nel constatare come il livello delle opere inviate a concorrere — in questo come del resto in tutti gli altri numerosi festival che si svolgono in Europa — non superi da qualche tempo un piano di mediocrità artigianale alieno da autentici raggiungimenti artistici. La responsabilità di questo abbassamento del tono generale di mostre che pur continuano a definirsi « d'arte » non è necessariamente tutta degli organizzatori delle mostre stesse, ma va individuata in quella innegabile crisi di depressione in cui il cinema versa attualmente un po' in tutti i paesi del mondo, e della quale i festival e le rassegne internazionali vengono ad essere in qualche modo lo specchio fedele. Ma una parte di responsabilità va attribuita anche ai produttori e ai distributori di film, i quali non sempre si curano d'inviare ai festival le opere piú significative in loro possesso, e preferiscono servirsi di Venezia, o di Cannes, come di trampolini di lancio dei loro prodotti piú dichiaratamente commerciali. Cosí « SIGHT AND SOUND » (n. 2 del vol. 23, ottobre-dicembre 1953) lamenta che gli Stati Uniti non abbiano inviato a Venezia, pur essendone stati richiesti dalla Direzione della Mostra, *Shane* o *From here to Eternity,* in luogo di film inutili quali *Roman Holiday* o *The Four Poster;* o che la Gran Bretagna abbia dovuto esser rappresentata unicamente dall'ibrido *Moulin Rouge.* « LES CAHIERS DU CINÉMA » (n. 27, ottobre 1953) nelle sue ampie corrispondenze da Venezia non risparmia analoghe considerazioni, e trova anche discutibile l'inflazione dei « Leoni », d'argento e di bronzo, a cui la giuria è dovuta ricorrere per accontentare diplomaticamente un po' tutti i paesi in lizza. I film migliori del festival sono, secondo i « Cahiers », *Ugetsu Monogatari, Il ritorno di Vassili Bortnikov* e *I vinti,* a proposito del quale ultimo si parla di *unità,* di *omogeneità* e di *senso profondo della regia.*

Sempre sui « Cahiers du Cinéma » Abel Gance, in un articolo fieramente polemico e giovanilmente battagliero, rivendica a se medesimo l'ideazione e la prima applicazione pratica di quasi tutti i nuovi procedimenti che recentemente son venuti a rivoluzionare la tecnica e l'industria cinematografica. Il Cinerama, egli afferma, non è che una copia fedele di quello schermo triplice che già ventisei anni fa, applicato al suo *Napoléon,* aveva entusiasmato pubblico e critica, e che solo l'otistilità o l'indifferenza dei « pigmei popolanti la giungla del cinema » gli aveva impedito di perfezionare e lanciare sul piano industriale. Ora quell'invenzione ritorna dall'America, assieme ad altre, quali la Stereofonia e il Vitascope, ch'egli aveva già ampiamente sperimentato e perfezionato molti anni fa, con i nomi rispettivamente di « Prospettiva sonora » e di « Pictographe ». *Ancora oggi* — continua il Gance — *io tremo per una delle mie ultime invenzioni,* l'Electronigraphe, *che ho fatto con l'ausilio del grande ingegnere di televisione Maurice Lorach, invenzione che, anch'essa, rivoluzionerà la televisione e il cinema, e che senza dubbio tornerà a noi, un giorno o l'altro,*

dall'estero!... E conclude con un patetico appello « alla Francia » perché gli si forniscano i mezzi per utilizzare le sue invenzioni, anche al fine di proteggere gl'interessi dei professionisti del cinema francese.

Cinerama, Cinemascope, schermo largo ed altri simili espedienti lanciati a getto continuo sul mercato mondiale continuano ad essere gli argomenti di attualità sulle riviste cinematografiche. I commenti e le previsioni, fatti sulla base delle prime proiezioni dimostrative o già spettacolari, esprimono generalmente una sorta di cauta diffidenza, non scevra talvolta da una malcelata ostilità. Ma nessuno si azzarda a formulare un chiaro giudizio di condanna ai nuovi sistemi o a negar loro alcuna possibilità di futuri sviluppi. Evidentemente si tien mente alla triste sorte toccata a coloro i quali, or sono venticique anni, si scagliavano con violenza sicumera contro le possibilità di « tenuta » del sistema allora sorto a rivoluzionare i metodi di produzione e di lavorazione: il cinema sonoro e parlato... Cosí Chris Marker, sui « Cahiers du Cinéma », dopo aver sarcasticamente commentato gli effetti del proiezioni sperimentali del Cinerama — un centone dal titolo *This is Cinerama* nel quale si trova di tutto, dalla marcia trionfale dell'« Aida » alle vedute di Venezia con colombi o di Siviglia con toreri, dalle cascate del Niagara viste dall'aereo al primo piano di un signore che, ad apertura di programma, riassume in cinque minuti la storia tecnica e artistica del cinema per concludere che il Cinerama è l'approdo naturale e definitivo al quale decenni di studi e di esperienze dovevano condurre — finisce con l'ammettere che i nuovi procedimenti possano esercitare un'influenza benefica anche sul piano espressivo e artistico. *Non è impossibile* — egli afferma — *che attraverso la crisi di tecnocrazia che pare ci minacci, il Cinerama (o i suoi sottoprodotti) venga a valorizzare la figura dell'autore. Una volta assimilata la tecnica, assorbita fino a diventare invisibile come quella della stampa, della impaginazione o della messinscena teatrale, ridiventerà quel ch'essa deve essere, cioè la serva di un pensiero.* E si diffonde nell'esaminare i fattori tecnici ed espressivi che sembrano avvicinare la tecnica del Cinerama a quella del teatro piú che non avvenisse per la forma tradizionale del cinematografo, e quelli che, al contrario, possono attraverso il nuovo procedimento differenziare sempre meglio il cinematografo dal teatro medesimo.

Piú scettico, o quanto meno prudente, l'atteggiamento di « Sight and Sound », il cui editoriale riassume l'opinione della rivista sui nuovi sistemi — in particolare sul Cinemascope — nella formula « aspettare e stare a vedere ». E aggiunge che, scorrendo rapidamente l'elenco dei migliori film apparsi durante l'anno in Gran Bretagna — dal *Julius Caesar* di Mankievicz a *Umberto D*, dal *Journal d'un curé* a *Les Belles-de-nuit* a *Due soldi di speranza* — si rileva con chiara evidenza che nessuno di essi avrebbe alcunché da guadagnare da una proiezione in Cinemascope o comunque su schermo largo.

Sul medesimo numero di « Sight and Sound » appare uno studio di Penelope Huston su George Stevens, di particolare interesse in quanto su Stevens, che è indubbiamente uno dei registi piú considerevoli fra gli « anziani » di Hollywood, si è sempre scritto assai poco, tanto da consentire recentemente a un critico, su un importante quotidiano italiano, di parlare di lui — a proposito di *Shane* — come di un giovane allievo di Ford alla sua prima opera...

Ancora su « Sight and Sound » è da segnalare una commossa rievocazione di Vsevolod I. Pudovchin fatta da Basil Wright, il quale si sofferma a rimarcare le differenze esistenti tra « il complesso genio » di Eisenstein e « la illusoria semplicità » di Pudovchin; e conclude che, se è vero che nelle sue ultime opere Pudovchin abbia saputo meno di Eisenstein resistere alle imposizioni di carattere politico e ideologico, è pur sempre innegabile, a un giudizio sereno, che il nome di lui resterà assai piú in alto di quello di molti altri registi.

Su Pudovchin scrive anche, su « FERRANIA » (anno VII, n. 10, ottobre 1953) Glauco Viazzi un lungo saggio critico, dedicato al periodo sonoro del grande regista scomparso.

Di grande interesse storico e filologico appare un saggio, pubblicato su « CINEMA » (n. 118, 30 settembre 1953) da Davide Turconi su *The Great Train Robbery,* il film che, realizzato nel 1903 da Edvin S. Porter, é rimasto famoso come il primo « western » della storiá del cinema. Il Turconi, che ha potuto esaminare una copia del film diversa e piú completa di quelle finora note in Europa — copia virata e tratta direttamente dal negativo, e che ora è in possesso della Cineteca Nazionale — ripropone alla discussione il problema, già dibattuto da storici autorevoli quali Sadoul, Huff, Jacobs, della esistenza o meno, nel film di Porter, di quel « montaggio parallelo », cioè alternanza di scene ed azioni diverse una dall'altra, che, se accertato come autentico, *anticiperebbe di un lustro l'uso non sporadico di questo particolare espediente narrativo.* Al saggio il Turconi fa seguire una sceneggiatura completa del film e una documentazione fotografica.

Degno di segnalazione, infine, appare un articolo (« Cinema », n. 119, 15 ottobre 1953) — quasi un « manifesto » —firmato da un gruppo di giovani critici, i quali, dopo aver rilevato *l'insufficienza di certi indirizzi critici diffusi nel nostro paese, con improvvisa fortuna, nell'immediato dopoguerra,* indirizzi che, partendo da un'accettabile istanaz storicistica, sono andati via via degenerando in una prassi critica legata alla *meccanica enunciazione di categorie contenutistiche per lo piú di ordine strettamente politico* per cui l'analisi dei dati del momento storico viene irrimediabilmente scissa dal sentimento individuale dell'artista che quei dati esprime nell'opera d'arte, pongono l'istanza di una radicale chiarificazione intesa soprattutto a riaffermare il valore essenzialmente estetico del giudizio critico; e lanciano un invito alle forze libere della cultura cinematografica perché s'inducano a coordinare la loro azione e a riaffermare la dignità e la libertà della funzione della critica.

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
TIPOGRAFIA P. U. G. - ROMA

L'E. C. I. PRESENTA AL

NINO TARANTO

presenta:

B come BABELE

di Nelli Verde Mangini Brancacci

Quadri coreografici di Gisa Geert

CON

BELLA TILDI - SILVANA BLASI

GLADYS POPESCU - ENZA SOLDI

ANNA CAMPORI - ALFREDO RIZZO

MERCEDES MOZART

AURORA BANFI - CARLO TARANTO

CARMEN DE OLIAS - FRANCO PUCCI

T. UCCI - S. DELL'ARTI - N. SILVERI

CIRO DI PARDO

TEATRO PALAZZO SISTINA

J. KORMENDI - A. RUGGERO
J. JOHNSON - ALBERT IDEN

BALLETTO SCHULTE

H. KARIN - C. NEUMANN - H. REGELIN
G. KARSTEN - M. NOELLER - H. SKOYA

THE EDWARDS BROTHERS

Dirige l'orchestra **MARIO FESTA**

al piano M. TORRE - 1. violino C. RIBOULET - 1. tromba L. PISANO - batteria M. DI TOMMASO

Edizioni musicali **R. P. D. REDI-PONTI-DE LAURENTIS**
Arrangiamenti del M. COPPE

Canzoni originali di **A. REDI**
Figurini e scene di **G. VECCIA**
Costumi realizzati da **L. BOETTI**

direzione artistica **NINO TARANTO**

regia **degli AUTORI**

Le caricature del quadro «Microfilm» sono di **ONORATO**

PIERANGELI ha realizzato le scene attrezzi di M. DI IORIO e FABBROCINO

parrucche di ROCCHETTI - effetti elettrici di TARUSETTI - calzature di L. APRILE e QUINTE - 1' macch. C. FABBROCINO - 2' V. OLIVA - 3' A. MINIELLO - 1' sarta M. CIAMPALINO - 2' E. TOSTI - elettr. L. RASO direz. segr. V. BOTTONE - direttore di scena G. - TARANTO segret. G. FEBRARO

Organizzazione FRANCESCO CONSALVO (Flirt)

CINECITTÀ

IL SERVIZIO SINCRONIZZAZIONE MISSAGGIO E DOPPIAGGIO

Questo servizio comprende due distinte sezioni tra loro collegate: la Sezione Tecnofonico e la Sezione Cinefonico.

La prima provvede alle riprese in sonoro diretto dei film girati negli Stabilimenti, la seconda effettua i doppiaggi dei film stranieri e la sincronizzazione, la musica e il mixage dei film doppiati e dei film girati in presa sonora diretta.

I migliori tecnici italiani curano la messa a punto e la perfetta efficienza delle apparecchiature sonore che costituiscono le due sezioni di cui, qui appresso, si danno i dati di dettaglio.

1) SEZIONE TECNOFONICO

Il Tecnofonico dispone di una vasta dotazione dei più moderni apparecchi di presa sonora sincrona. Sei apparecchi consentono la presa sonora su pellicola fotografica, mentre alla nuova tecnica di presa su pellicola magnetica sono destinati tre apparecchi modernissimi. Questi ultimi appartengono ai più recenti tipi della Western Electric: tipi 1000 e 1100.

Gli apparecchi di presa su fotografico sono del tipo ad area variabile e sono di produzione RCA. Il più moderno di essi, il PM. 50, è installato in uno spazioso autocarro ed è provvisto di una così vasta dotazione di apparecchi di misura e controllo da costituire un perfetto laboratorio acustico a funzionamento completamente autonomo. Le colonne sonore prodotte da questo impianto sono fra le più perfette che la tecnica sonora odierna permette di ottenere. Alle prese in località disagiate e difficilmente accessibili è destinato il PM. 51, pure installato su autocarro, ma completamente smontabile e trasportabile. Due altri autocarri ospitano due impianti PM. 45 tutti provvisti di ottica rinnovata, di compressore elettronico ecc.

Due altri PM. 45 sono analogamente installati su cabine trainabili e sono destinati alle prese in Stabilimento.

2) SEZIONE CINEFONICO

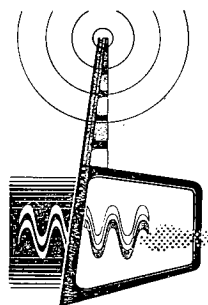
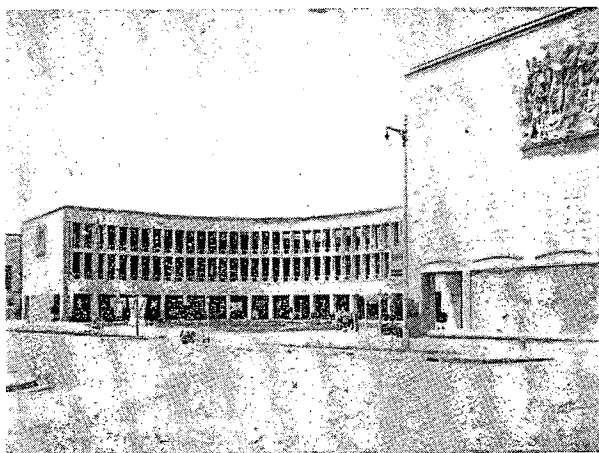
In questa sezione si svolgono le fasi finali e le prese speciali inerenti alla registrazione sonora:

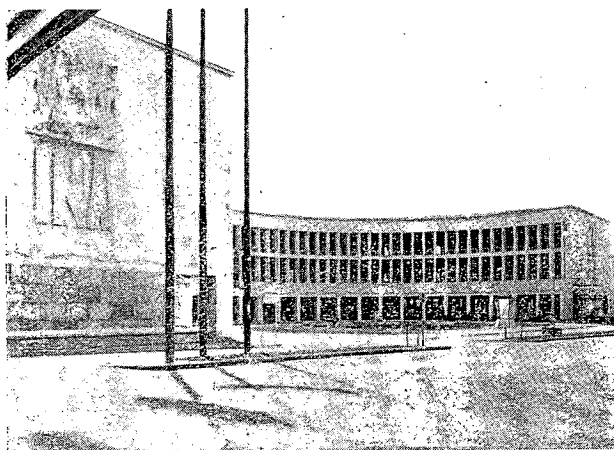
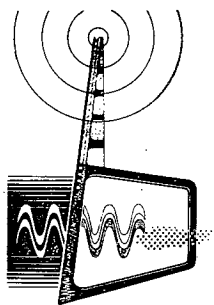
a) La sala di doppiaggio, ad acustica variabile, consente la realizzazione dei più svariati effetti sonori. Alla sala è annessa una cabina di registrazione provvista di un settimo impianto, fisso, di registrazione su pellicola. Le uscite di quattro microfoni e di tre teste sonore « Interlock » possono essere a volontà inserite nei quattro canali del mixer di registrazione. E' così possibile a volontà la registrazione del solo doppiato, ovvero di un mixage diretto, mescolando la voce degli attori con le colonne musica, effetti, ecc.

b) L'auditorium, di cm. 25 × 15 × 10, e di ottima qualità acustica, è dotato di una cabina di proiezione e di una grande cabina di registrazione questa ultima separata dall'auditorium da una grande finestra a doppio cristallo. Il direttore d'orchestra sincronizza l'esecuzione sulla proiezione mentre il tecnico addetto alla registrazione può dosare dalla cabina le uscite di più microfoni (fino a quattro) e inviare il segnale ad uno qualsiasi degli impianti di registrazione in un altoparlante di altissima fedeltà installato nella cabina.

c) La colonna finale è prodotta nella sala mixage in cui ben otto colonne sonore, riprodotte in otto teste sonore sincrone (una accoppiata al proiettore fotografico) possono essere dosate e mescolate e inviate per la registrazione ad uno degli impianti di registrazione. La voce di uno speaker sistemato in una cabina isolata, può essere a volontà inserita nella colonna finale. Anche qui il risultato dell'operazione è controllato in un altoparlante ad alta fedeltà attraverso l'impianto in cui si effettua la registrazione.

Il Servizio dispone dei più moderni microfoni RCA (10001 e 77D) e Western (618, 634) e di tutta l'attrezzatura relativa all'impiego di questi, (cavi, giraffe di tipo leggero e pesante, ecc.). Due apparecchi Play-Back permettono la riproduzione in scene di colonne registrate in precedenza.

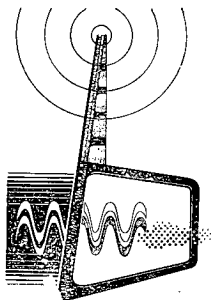
RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA
E
INTERNAZIONALE DELL'ELETTRONICA

PALAZZO I.N.A.

Sezioni: RADIO - TELEVISIONE - APPLICAZIONI DELL'ELETTRONICA

PALAZZO I.N.P.S.

Sezioni: FOTO - OTTICA - CINEMA

LE GRANDI MANIFESTAZIONI DELL'E.U.R.

RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA E INTERNAZIONALE DELL'ELETTRONICA

La **RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA** ed **INTERNAZIONALE** dell'**ELETTRONICA** si propone di illustrare, nelle sue varie sezioni i prodotti e le apparecchiature più moderni della tecnica specializzata.
All'interesse scientifico, tecnico, industriale, commerciale ed organizzativo essa unisce un interesse turistico notevole perchè si svolgerà nei monumentali palazzi dell'Esposizione Universale di Roma, in coincidenza della grande Esposizione Internazionale dell'Agricoltura 1953 in un meraviglioso scenario di insuperabile bellezza.
Per la prima volta in Italia una Mostra altamente qualificata presenterà insieme ad una esposizione di materiali ed apparecchiature un quadro vivo e palpitante delle realizzazioni raggiunte nei campi della scienza, dell'industria e del commercio per il potenziamento dei più moderni mezzi di spettacolo e di cultura: televisione, radio, cinema. Le esposizioni nelle sezioni "Foto-ottica,, ed "Applicazioni varie dell'elettronica,, daranno particolare rilievo ai risultati conseguiti dalla tecnica moderna.
Convegni scientifici, congressi, nonchè prove sperimentali ed altre importantissime manifestazioni che si svolgeranno durante la Rassegna, concorreranno alla maggiore conoscenza delle mete già raggiunte e di quelle da perseguire per la realizzazione del più elevato progresso umano e sociale.

LE GRANDI MANIFESTAZIONI DELL'E.U.R.